

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE DE RECHERCHE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-
RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE À LA
MAÎTRISE EN LETTRES
(AVEC MÉMOIRE – ÉTUDES LITTÉRAIRES)

PAR
DAPHNÉ SARRAZIN

DOUBLE HÉRITAGE PAR L'AUTOFICTION ET L'ÉCRITURE TESTAMENTAIRE DANS
L'ŒUVRE DE VICKIE GENDREAU

AVRIL 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

La jeune auteure québécoise Vickie Gendreau, atteinte d'un cancer du cerveau qui l'emporta en 2013, a su faire parler d'elle avant son décès en publiant deux romans à caractère autobiographique, soit *Testament* (2012) et *Drama Queens* (2014), qui mettent en scène sa propre mort. Vickie Gendreau laisse des traces de son passage sur terre dans la société québécoise par le biais d'une littérature contemporaine où les règles n'existent plus, créant ainsi la confusion entre les genres et les styles. Offrir un héritage par la voie littéraire semble nécessaire pour marquer la mémoire d'une société où l'identité collective est peu définie et où l'identité individuelle est constamment remise en question.

Dans ce mémoire, nous tenterons de comprendre comment l'autofiction et l'écriture testamentaire dans *Testament* et *Drama Queens* de Vickie Gendreau s'articulent afin de créer à la fois un legs individuel et social. La complexité stylistique, esthétique et thématique de l'œuvre rend la question fort intéressante puisque le récit autofictionnel prend rarement cette forme testamentaire. Dans un premier temps, la notion d'autofiction, décortiquée dans ses constituantes fondamentales, soient la fiction et l'autobiographie, permettra de comprendre comment l'auteure offre un legs individuel de soi. Dans un second temps, la notion d'écriture testamentaire servira à comprendre le legs social et collectif présent dans *Testament* et *Drama Queens*.

REMERCIEMENTS

Merci à Madame Manon Brunet, ma directrice de maîtrise, qui m'a offert sa confiance, son support et sa riche expertise. Par ses sages paroles, cette femme inspirante m'a rappelé que « nous sommes toujours à la bonne place au bon moment ».

Merci à Monsieur Yves Baudelle, professeur à l'Université Lille 3 qui, pendant mon séjour en France, a éclairé et alimenté mes recherches grâce à son érudition.

Merci à mes chers et tendres parents, Claude et Ninon, dont les bras et l'écoute ont été et seront à jamais, un réconfort essentiel.

Merci à Félix-Antoine pour tout le temps consacré aux discussions, aux échanges, aux réflexions et à la recherche du mot juste. Ce regard critique m'a été d'une aide incommensurable et m'a permis de me dépasser.

Merci d'avoir été l'étincelle. Le souffle qui me manquait.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE 1 HÉRITAGE LITTÉRAIRE ET MÉMORIEL	 24
1.1 Hybridation des genres.....	24
1.1.1 Autofiction.....	25
1.1.2 Écriture testamentaire.....	35
1.2 Vaincre l'oubli.....	39
1.2.1 Legs individuel	39
1.2.2 Legs social et filiation.....	43
 CHAPITRE 2 INSCRIPTION DE SOI : S'OFFRIR EN HÉRITAGE	 47
2.1 L'œuvre de Gendreau : confusion des <i>moi</i>	47
2.1.1 <i>Moi</i> autobiographique.....	48
2.1.2 <i>Moi</i> fictionnel	54
2.2 Procédés unificateurs.....	62
2.2.1 Amalgame des pactes	63
2.2.2 Unité linguistique	64
2.2.3 Transparence intérieure	68
 CHAPITRE 3 INSCRIPTION SOCIALE : OFFRIR UN HÉRITAGE	 71
3.1 S'inscrire dans une société	71
3.1.1 Filiation littéraire	71
3.1.2 Filiation sociale.....	77
3.1.3 Omniprésence onomastique.....	81
3.1.4 Le corps comme symbole de souffrance	83
3.2 L'urgence d'écrire.....	86
3.2.1 Lecteur comme légataire	87
3.2.2 Conscience d'écriture	91

CONCLUSION	95
-------------------------	-----------

BIBLIOGRAPHIE	102
----------------------------	------------

INTRODUCTION

Une vie singulière, vécue profondément, fait éclater l'individualité et rejoint l'universel. Toute bonne autobiographie devient un témoignage et un testament qui, au-delà du parcours individuel, font entrevoir l'histoire collective¹.

Robert Major

À une époque où la place de l'auteur est remise en question et sujette aux discussions, on constate un désir flagrant de l'expression de soi et de son intimité dans les récits contemporains. À l'inverse de ce que les théories postmodernes proposent quant à la place du Sujet dans la littérature, il semble y avoir un besoin de laisser la parole à l'auteur lui-même afin qu'il raconte son vécu. Considérant le fait que la société actuelle brouille constamment les frontières entre le privé et le public, l'écriture de soi devient un terrain intéressant d'exploration pour les auteurs. Les genres se confondent pour laisser toute la place à la créativité de l'écrivain, permettant ainsi la pleine expression de soi.

¹ Robert Major, « Pourquoi se raconter ? », *Voix et Images*, 1999, vol. 4, n° 2, p. 406, < <http://id.erudit.org/iderudit/201435ar> > (page consultée le 30 mars 2015).

La tradition autobiographique est particulièrement jeune au Québec. L'expression de soi prend du galon au moment où le *je* s'installe dans la société québécoise. L'écriture de soi ne peut avoir lieu d'être que dans une société qui valorise l'individu et individualise ses pratiques et n'a donc pu apparaître qu'après un *Refus global*², initié par Paul-Émile Borduas. Ce manifeste de 1948, qui rejette le pouvoir de l'Église et condamne la dogmatisation, met de l'avant la valeur individuelle de chaque citoyen. La réflexion, la créativité et l'intellectualité peuvent être pratiquées librement, sans que l'Église et les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises ne soient des facteurs d'influence. Après la publication de ce manifeste, l'intérêt pour l'individualité s'accroît. On prend conscience du potentiel de chacun et on reconnaît que tous peuvent être dignes d'attention. C'est en quelque sorte la naissance d'un *je* de plus en plus libre et affranchi de l'Église. Les longues années entre les écrits de Marie de l'Incarnation et ceux de Claire Martin³ ont servi à façonner un *je* féminin assumé et assuré qui deviendra le *je* féminin que nous connaissons aujourd'hui. Ce n'est pas sans luttes ni batailles acharnées que les femmes québécoises ont pu se tailler une place au sein de la société. Cependant, leurs efforts n'ont pas été vains puisqu'elles ont pu, grâce à l'audace de leurs publications, prouver que leur hardiesse était essentielle à la littérature québécoise.

² Paul-Émile Borduas, *et alii*, « Refus global », dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 23-35.

³ En 1958, Claire Martin a publié son premier récit autobiographique *Dans un gant de fer : la joue gauche*. Ce récit est considéré par plusieurs, dont Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p., comme étant le premier récit autobiographique québécois. Martin devient donc la pionnière de l'autobiographie féminine québécoise.

La représentation publique de l'écrivaine québécoise se retrouve souvent intégrée à « l'espace de l'œuvre⁴ », incitant donc le lectorat à associer la vie intime, privée et personnelle de l'auteure au texte littéraire. Vivant dans une société où la recherche d'identité est perpétuelle, où la place de la femme est encore floue et où la remise en question des valeurs prônées par la religion chrétienne permet une certaine liberté d'expression, on voit les récits féminins qui abordent la souffrance, le mal de vivre et la sexualité prendre de l'ampleur, comme le mentionne Christian Authier : « Le corps, la sexualité, la pornographie, l'inceste ou la prostitution sont devenus des sujets et des décors familiers de la littérature contemporaine et les femmes semblent avoir amorcé le courant⁵ ». Pensons entre autres à Nelly Arcan⁶ et Marie-Sissi Labrèche⁷ qui proposent des œuvres où la perspective d'être une femme dans la société contemporaine est une souffrance en soi. Dans cette optique, créer en tant que femme revêt aussi des caractéristiques particulières, mises de l'avant par les travaux de Martine Delvaux⁸. Quelques thèmes et façons d'écrire sont récurrents chez les auteures féminines, mais chacune utilise des procédés littéraires différents afin de se distinguer des autres, comme le montre Patricia Smart dans *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*⁹. Le culte du corps, les pressions sociales et les relations amoureuses sont des sujets féminins qui ne semblent guère s'épuiser. En se permettant de tout dire et en éliminant toute trace de censure, les femmes abordent ces sujets sous un angle différent. Les tabous ne font plus partie des récits ; bien

⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 20.

⁵ Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p. 13.

⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2002, 186 p.

⁷ Marie-Sissi Labrèche, *La brèche*, Montréal, Boréal, 2008, 117 p.

⁸ Martine Delvaux, Valérie Lebrun, « Qui parle quand une femme parle ? », *Spirale*, 2014, n° 247, p. 46-48.

⁹ Patricia Smart met en lumière les différences et les similitudes thématiques et procédurales de l'écriture féminine au Québec tout au long de son évolution, *op. cit.*

au contraire, plus les détails seront précis et la laideur sera montrée, plus le lecteur accédera aux pensées les plus intimes et profondes de l'auteure. Les récits de douleur dans la littérature des femmes témoignent d'une certaine libération et confirment la légitimité de la place de la femme au sein de la société. Le discours lié au corps et à sa fonction d'objet est récurrent, mais se révèle comme élément dichotomique puisqu'il participe à la construction de cette représentation tout en la dénonçant. Que signifie donc le corps pour ces femmes ?

Dans cet esprit de souffrance et de lutte, nous observons une tendance en littérature pour les récits liés à la maladie, en particulier concernant le cancer. Maintenant détecté de façon massive, le cancer est sur toutes les lèvres. Nombre d'ouvrages traitant du sujet sont sur les tablettes afin de prévenir, de guérir ou d'expliquer cette maladie du siècle. On ne s'étonne donc pas de constater la forte présence des récits plus ou moins fictionnels qui témoignent de la réalité des gens ayant combattu ou étant aux prises avec cette maladie. Que ce soit Dominique Demers¹⁰, Maude Schiltz¹¹, Élisabeth Tremblay¹² ou Vickie Gendreau¹³, les récits racontant la souffrance de la maladie au Québec semblent répondre à un questionnement fondamental : pourquoi se raconter ?

¹⁰ Dominique Demers, *Chronique d'un cancer ordinaire : ma vie avec Igor*, Montréal, Québec Amérique, 2014, 192 p.

¹¹ Maude Schiltz, *Ah shit. j'ai pogné le cancer*, Boucherville, De Mortagne, 2013, 400 p.

¹² Élisabeth Tremblay, *Tu vivras pour moi*, Boucherville, De Mortagne, 2013, 256 p.

¹³ Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 159 p. et Vickie Gendreau, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 190 p. Désormais nous renverrons à ces œuvres sous les titres de *Testament* et *Drama Queens*.

Le changement dans les croyances religieuses et l'évolution de la société laïque modifient certainement le rapport à la maladie et à la mort. Maintenant incapable d'expliquer ces événements par la foi, la société semble avoir besoin de trouver des réponses dans l'expérience d'autrui. Se faire raconter et expliquer par celui ou celle qui a vécu pour mieux comprendre. Qu'est-ce que la réalité du malade ? Comment se sent-on lorsqu'on se retrouve face à la mort ?

La littérature actuelle offre quelques pistes de réponses pour les lecteurs les plus curieux et avides d'expériences réelles. Nécessairement à la recherche de vérité, d'authenticité et de sincérité, le lecteur se tourne vers les récits autofictionnels ou autobiographiques qui lui assurent une part de vérité. En entrant dans l'intimité profonde d'un « personnage », le lecteur arrive à comprendre, en somme et en partie, ce qu'impliquent de tels événements. Il retrouve dans l'autofiction une « promesse de dévoilement¹⁴ » appuyée par l'authenticité et la sensation forte de l'expérience vécue. Du point de vue du lecteur, les récits de maladie et de finalité donnent l'occasion d'explorer une éventuelle réalité. Puisque le cancer est maintenant si répandu, c'est dans les histoires personnelles que le lecteur pourra imaginer et concevoir ses propres réactions face à une telle situation. L'aspect narcissique et individuel de la société actuelle est ici soutenu par le besoin de l'expérience de l'autre pour apaiser des inquiétudes personnelles. Or, l'auteur aussi trouve certainement son compte dans le fait de raconter un des événements les plus marquant de son existence. Il ne s'agit pas seulement de reconstituer les faits, mais d'exprimer les états d'âme, toutes les émotions et les pensées qui traversent l'esprit et le

¹⁴ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, 2007, p. 27.

cœur lors des durs moments de lutte ou derniers moments de vie. Écrit-on de la même façon en sachant que la mort approche ? L'auteur est-il plus enclin à livrer des secrets ? L'écriture testamentaire, qui détient la fonction de la réappropriation de l'existence¹⁵, permet certainement aux auteurs de se libérer, de dire ce qui doit être dit, mais aussi de léguer. Pourquoi voudrait-on publier dans de telles circonstances si ce n'est pour laisser sa trace, un héritage ?

La bataille pour rester en vie entraîne nécessairement une réflexion profonde et complexe sur le sens de l'existence. Les valeurs sont remises en question, les relations personnelles et sociales sont réévaluées et une perspective nouvelle s'ouvre à l'auteur. L'écriture devient alors libératrice, puisque « dire l'épreuve libère la parole, effectue une mise à distance qui permet la réflexion, aide à se réapproprier une conscience coupable ou un passé traumatisant¹⁶ ». Prendre la parole dans l'urgence de vivre incite à faire le constat d'une vie en considérant les échecs, les failles et les réussites. Bref, écrire à l'aube de la mort ou en pleine lutte contre la maladie correspond totalement à notre époque qui convertit l'intimité en espace public. Comme le dit Madeleine Ouellette-Michalska : « l'exhibition de la misère humaine, devenue un spectacle pour le plus grand nombre, satisfait à la fois le mercantilisme et l'entreprise médiatique, le voyeurisme des spectateurs et le désir de reconnaissance des participants¹⁷ ».

¹⁵ Marie-Michelle Hovington, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, M. A. (Lettres), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, p. 112.

¹⁶ Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

N'échappant pas à la forte médiatisation de notre époque, l'auteur de littérature au Québec accepte d'être vu et lu avant même que son œuvre ne la soit. Les artistes actuels se soumettent au système médiatique et développent des habiletés de conférencier, de porte-parole et de communicateur afin de pouvoir vendre leur œuvre. Comme le mentionne Charles Dionne¹⁸, dépourvus de mécènes, les artistes doivent maintenant accroître ces compétences et se faire voir afin de vendre, souvent à la perte, leur œuvre. Il est donc nécessaire pour les auteurs de se démarquer, peu importe le moyen, afin de pouvoir tirer leur épingle du jeu et d'attirer l'attention des lecteurs. De façon générale, on vend l'artiste ou son histoire avant de vendre son œuvre. À l'ère du voyeurisme et du sensationnalisme, la vie intime de l'écrivain prime sur l'objet littéraire ou artistique. Malgré la forte prépondérance des Salons du livre, des émissions télévisuelles et radiophoniques ainsi que des magazines qui multiplient les chroniques littéraires, une impression d'invisibilité de la littérature dans le champ médiatique se fait sentir. On constate rapidement que ce sentiment provient du vide du discours qui émane de la nouvelle critique présentée dans les médias de masse. On préfère aborder le texte en surface, n'en faire qu'un commentaire personnel qui s'apparente aux discussions de *club de lecture*, pour reprendre les mots de Dionne¹⁹.

Notre mémoire s'attardera sur le cas de l'œuvre de Vickie Gendreau, encore très récent et pour cela, peu étudié. L'intérêt pour ce corpus, soit *Testament*²⁰ et *Drama Queens*²¹ est multidimensionnel, comme nous le verrons. La forme manifestement

¹⁸ Charles Dionne, « Comment les médias parlent-ils de littérature ? », *Salon double*, < <http://salondouble.contemporain.info/article/comment-les-medias-parlent-ils-de-litterature> > (page consultée le 13 janvier 2016).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Testament*

²¹ *Drama Queens*

autofictionnelle ne devrait pas nous faire oublier la visée fondamentale de cet œuvre qui serait de laisser non seulement une expérience de vie en héritage, mais également les traces d'un engagement littéraire. Ainsi, non seulement s'avère-t-il utile de comprendre ce que Vickie Gendreau dit et comment elle le dit, mais aussi pourquoi et pour qui ? Elle lègue un Œuvre, soit une façon d'écrire et une vision de soi et du monde.

Vivre sa mort avant de la vivre. Tel était le souhait de Vickie Gendreau lors de l'écriture et de la publication de son premier roman intitulé *Testament*²². Offrant un regard lucide, sans censure et sans hésitation, Gendreau propose aux lecteurs un accès direct à quelques moments de vie parsemés d'imaginaire et d'invention. Sa franchise et l'aspect tranchant du vocabulaire cru qu'elle utilise montrent l'urgence d'écrire à laquelle elle est confrontée. Avec un cancer cérébral à l'âge de 23 ans, l'auteure met en scène sa propre mort dans son premier ouvrage intitulé *Testament* dans le but de prendre conscience de ce qui l'attend et de léguer, de son vivant, ce qu'elle souhaite laisser à ses proches. Très active dans le monde littéraire *underground*²³, Vickie Gendreau entretenait un blogue littéraire et participait à de nombreuses soirées de poésie tout en écrivant ses romans. Sa passion pour la littérature était palpable puisqu'elle a laissé des traces importantes et a inspiré, par sa fougue et sa grande lucidité face à la vie et à la mort, ceux et celles qu'elle a rencontrés. Dans les œuvres de Gendreau, on constate à quel point le désir de laisser une trace est primordial pour elle. L'intensité de ses propos ainsi que sa grande lucidité face à la vie et la mort sont déstabilisantes et nous bousculent dans nos valeurs. À l'aube de la mort,

²² *Testament*

²³ Chantale Guy, « Vickie Gendreau / *Testament* : comment vous dire adieu ? », *La Presse*, 14 septembre 2012, < <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201209/14/01-4574037-vickie-gendreaustestament-comment-vous-dire-adieu.php> > (page consultée le 29 mars 2015).

pourquoi vouloir consacrer ses derniers instants à l'écriture ? Pourquoi vouloir partager sa vie et sa vision du monde avec des inconnus (lecteurs) ? L'écriture de soi aurait-elle autre chose à dire en plus de soi ?

Après son passage remarqué à *Tout le monde en parle*²⁴ en septembre 2012, une tornade médiatique a frappé Vickie Gendreau et son œuvre. Pourquoi ? Certainement parce que la vie de cette jeune femme est hors du commun et surprenante lorsqu'elle est résumée telle qu'elle l'a été par la majorité des médias : *danseuse nue de 23 ans atteinte d'un cancer du cerveau*. Tout pour faire réagir, mais surtout pour piquer la curiosité des futurs lecteurs. L'auteure elle-même résume sa vie par deux seules caractéristiques : « Écrivaine. J'ai le cancer du cerveau. Pour de plus amples renseignements, google-moi²⁵ ». Les critiques, les commentaires (revues, journaux, réseaux sociaux) et les blogues ne passent en aucun cas sous silence la situation de l'auteure. La « posture de l'auteure²⁶ » joue un rôle capital lors de la lecture de *Testament* et de *Drama Queens* puisqu'il est ardu, voire même impossible, de faire abstraction de la réalité de Vickie Gendreau. Comme le mentionne Danielle Laurin dans *Le Devoir*, nous aurions aimé « lire *Drama Queens* sans rien connaître de l'auteure, de sa vie, de sa mort. Mais c'est impossible. Ce livre va tellement de pair avec la fille qui l'a écrit, avec sa vie, avec sa mort²⁷ ». Il paraît inconcevable, voire même incohérent de lire les livres de la jeune auteure en faisant abstraction de sa réalité, puisqu'ils en sont le

²⁴ Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, Radio-Canada, septembre 2012, < <http://www.tagtele.com/videos/voir/90146> > (page consultée le 5 mars 2015).

²⁵ *Drama Queens*, p. 64.

²⁶ Jérôme Meizoz, *op. cit.*

²⁷ Danielle Laurin, « En prendre plein la gueule », *Le Devoir*, 19 avril 2014, < www.ledevoir.com > (page consultée le 7 janvier 2016).

reflet. C'est sans aucun doute avec sensibilité et curiosité que les lecteurs de *Testament* et de *Drama Queens* ont reçu ces œuvres. Toutefois, on peut distinguer deux types de *critiques* qui ont lu et interprété les œuvres de façon différente. Il s'agit d'une part d'un lectorat grand public qui est mené par la curiosité face à la vie de Gendreau et d'autre part d'un lectorat qu'on pourrait qualifier de plus *underground*, littéraire et intellectuel, intéressé davantage par l'œuvre que par la vie de l'auteure. « La liberté interprétative du lecteur, qui lui permet d'amplifier ou de minimiser la distance entre auteurs et narrateurs²⁸ », conduit à la création de deux lectures ayant des préoccupations hétéroclites.

Dans un premier temps, on remarquera un premier type de lectorat québécois qui recevra l'œuvre de Gendreau en appréciant d'abord l'émotion qui s'en dégage et qu'elle suscite plutôt que le style littéraire. Ces lecteurs seront attirés par la vie de l'auteure et y feront, sans concession, une lecture autobiographique plutôt qu'autofictionnelle, cherchant à relier les événements des romans avec les événements de la vie personnelle de l'auteure. Des sentiments personnels tels que la *tristesse*²⁹, l'empathie et la pitié seront évoqués dans les critiques des médias conventionnels³⁰ afin de cibler le lecteur grand public, attiré par l'expérience émotive de la lecture plutôt que par l'unicité esthétique de l'œuvre. C'est le cas entre autres d'une critique de Danielle Laurin dans *Elle Québec* qui aborde le style de Vickie dans *Drama Queens* une seule fois en disant que « sa plume tourbillonne, brille de mille feux³¹ », mettant davantage l'accent sur la relation de l'auteure avec son ami et

²⁸ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 58.

²⁹ Danielle Laurin, « Lecture : *Drama Queens*, de Vickie Gendreau », *Elle Québec*, 11 juin 2016, < www.ellequebec.com > (page consultée le 3 décembre 2015).

³⁰ Charles Dionne, *op. cit.*

³¹ Danielle Laurin, *op. cit.*

collègue Mathieu Arsenault. Commentaire assez général et peu évocateur de l'esthétique unique de l'écriture de l'auteure. Ce style de critique, présent dans *La Presse*, *Châtelaine* et *Elle Québec*, doit être pris en considération puisqu'il vise l'ensemble des lecteurs qui recherchent une expérience émotive plutôt que littéraire.

Véhicules d'une pensée sociale généralisée, ces médias de masse portent la responsabilité de l'image commerciale qui circule à propos des œuvres puisqu'ils sont fréquents et abondamment lus. On constate un intérêt marqué pour l'aspect autobiographique des romans de Gendreau chez les médias grand public qui, par l'entremise d'une chronique et d'impressions plutôt que de critique littéraire, chercheront à accrocher un lecteur moyen habitué à une littérature de masse. L'œuvre devient quasi accessoire puisqu'on s'intéressera davantage à la vie de l'auteure qu'au texte. En diffusant une entrevue de Gendreau à *Tout le monde en parle* et une autre à *Plus on est de fous, plus on lit*³², même Radio-Canada, réputée pour son érudition et son intellectualisme, contribue à mettre de l'avant le destin tragique de l'auteure afin d'en faire un argument de vente. Comme le mentionne Sébastien Dulude, « on a invité Vickie à *Tout le monde en parle*, où, évidemment, sa condition de malade du cancer et de jeune retraitée des bars de danseuses ont attiré l'attention de Guy A. Lepage plus que son écriture³³ ». Vickie Gendreau elle-même fait allusion aux effets de son passage à l'émission dans *Drama Queens*³⁴, son

³² Marie-Louise Arsenault, (Animatrice) « Vickie Gendreau: une écrivaine à fleur de peau », *Plus on est de fous plus on lit*, 20 septembre 2012, Johanne Bertrand (réalisateur), Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

³³ Sébastien Dulude, « Va voir ailleurs (j'y suis) : Vickie was here, 1^{ère} partie », *Zone Campus*, 3 septembre 2013, <<http://zonecampus.ca/blogue/?p=3492>> (page consultée le 22 novembre 2015).

³⁴ *Drama Queens*

deuxième roman : « Tout le monde en parle. Tout le monde en parlera longtemps. De la petite fille qui a sorti un livre. Mais surtout de son cancer. Pauvre petite fille avec sa tumeur dans la tête. Cette tumeur en nuage³⁵ ». Même s'il s'agit d'abord d'entrevues de fond, Radio-Canada a choisi de mettre de l'avant le vécu de l'auteure avant son œuvre, désirant certainement rejoindre par l'émotion un public plus large. De façon générale, l'histoire personnelle a permis de faire vendre alors que peu se sont réellement intéressés à l'œuvre. On se retrouve donc devant une situation propre à notre société actuelle qui tend au voyeurisme et au sensationnalisme ; *Testament* et *Drama Queens* ont certainement été lus d'abord et avant tout par curiosité pour leur aspect autobiographique que pour l'intérêt envers l'écriture de l'auteure. Bref, l'influence des médias exercée sur les lecteurs suggestionne la lecture qui sera faite de l'œuvre.

Dans un deuxième temps, on constate que les critiques littéraires et *underground* (tels que les blogues) ont concentré davantage leur propos sur le contenu et la forme des œuvres plutôt que sur la vie de l'auteure. Évidemment, ces critiques, présents dans les médias dits moins ou non conventionnels³⁶ sont habilités, habitués et outillés pour construire des articles étoffés et approfondis. Toutefois, le contraste avec les critiques des médias de masse est frappant. Bien entendu, les œuvres de Gendreau sont pratiquement toujours remises dans leur contexte. On rappelle l'histoire de l'auteure, mais il semble ne s'agir que d'un passage obligé afin de pouvoir parler de son art. L'intérêt qui est du côté de la vie de l'auteure chez les médias conventionnels se trouve déplacé vers l'œuvre dans

³⁵ *Drama Queens*, p. 49.

³⁶ Charles Dionne, *op. cit.*

les médias plus *intellectuels*. On dira entre autres de ces œuvres qu'elles sont *poignantes, crues et marquantes*³⁷, qu'elles se construisent par une « langue belle, explosive, insoumise³⁸ ». La « plume franche, directe et brute. Sans pudeur, sans artifice³⁹ » est appréciée des plus fins lecteurs et permet de mettre de l'avant l'anti-censure que l'auteure s'est autorisée afin de créer un récit *cru et sans filtre*⁴⁰. Hélène Frédérick du blogue *Les cousins de personne* souligne l'unicité thématique et esthétique des écrits de Gendreau en précisant que « ça fait du bien d'être secouées à l'heure des œillères généralisées, de la conformité que nos dirigeants ont tout intérêt à nous voir revêtir, à l'heure des images trop lisses dont ils nous gavent jusqu'au vomissement⁴¹ ». Malheureusement, ces commentaires de fond sont peu lus comparativement aux commentaires de surface des médias grand public ; ce qui donne l'impression générale que c'est l'aspect autobiographique de l'œuvre de Gendreau qui a attiré l'attention plutôt que ses qualités littéraires. La prédominance de critiques de surface propose une lecture de style *fait vécu* à un large public, qui somme toute, n'est pas fausse, mais qui est loin de résumer ou de correspondre entièrement aux romans de l'auteure. Bref, une même œuvre et deux réceptions, sans être contradictoires, atteignent des profondeurs différentes et influencent largement la lecture.

³⁷ Sylvie Blanchette, « Testament », *Les libraires*, 2014, n° 73, < <http://revue.leslibraires.ca/nos-libraires-craquent/litterature-quebecoise/testament> > (page consultée le 3 septembre 2015).

³⁸ Alice Michaud-Lapointe, « Testament de Vickie Gendreau : l'urgence, le devoir, la promesse », *Les méconnus*, 20 septembre 2012, < <http://lesmeconnus.net/testament-de-vickie-gendreau-lurgence-le-devoir-la-promesse/> > (page consultée le 24 août 2015).

³⁹ Laurence Lebel, « Testament de Vickie Gendreau : imaginer sa mort sur quelques bouts de papier », *La bible urbaine*, 13 novembre 2012, < <http://www.labibleurbaine.com/litterature/testament-de-vickie-gendreau-imaginer-sa-mort-sur-quelques-bouts-de-papier/> > (page consultée le 24 août 2015).

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Hélène Frédérick, « Adieux contraires », *Les cousins de personne*, novembre 2012, n° 1, < <http://www.cousinsdepersonne.com/2012/11/adieux-contraires/> > (page consultée le 20 août 2015).

Bien que l'œuvre de Gendreau soit incontestablement une autofiction (le terme roman inscrit sur la page couverture le confirme), il demeure que les segments autobiographiques se distinguent des segments fictionnels grâce, entre autres, à l'intention testamentaire qui compose l'œuvre. Le lecteur arrive à distinguer la fiction de la réalité ; les aspects fondamentaux de la vie de l'auteur et de la société dans laquelle elle s'est inscrite sont racontés dans une fiction qui laisse entrevoir la réalité. Cette caractéristique participe incontestablement à la construction de l'unicité de l'œuvre de la jeune auteure.

Or, les romans de Gendreau iraient plus loin encore ; en se racontant par l'autofiction et l'écriture testamentaire, Gendreau dresserait autant le portrait de la société que le sien et cette hybridation permettrait la transmission d'un héritage. Ces observations nous amènent à nous demander comment l'hybridité générique entre l'autofiction et l'écriture testamentaire s'articule afin qu'il y ait legs individuel et social dans les œuvres de Vickie Gendreau.

La première hypothèse qui sera avancée est que le legs individuel de Vickie Gendreau se fait par l'autofiction. Comme nous venons de le préciser, une des particularités de l'œuvre de Gendreau réside dans le fait que les parts fictionnelles et autobiographiques nécessaires à l'autofiction sont identifiables, c'est-à-dire qu'il est possible de repérer distinctement autant les éléments autobiographiques que fictionnels qui alimentent la référentialité. La première publication de Gendreau, soit *Testament*, a été interprétée et lue comme étant une autobiographie pure et dure, même si l'écrivaine utilise le terme

autofiction. Il est donc pertinent d'essayer de comprendre comment les procédés littéraires liés à l'autofiction permettent à l'auteure de léguer son histoire, sa vie et son identité entière. *Testament* et *Drama Queens* frôlent et chevauchent parfois les frontières génériques de façon à accentuer l'ambiguïté du *je* : « J'écris de l'autofiction. / J'écris de la fiction. / Lequel est le mieux ? / Ne réponds pas tout de suite. / Jouons⁴² ». Un jeu s'installe donc afin de confondre le lecteur entre les différents genres, témoignant ainsi de l'époque et de la société dans lesquelles l'écrivaine s'inscrit individuellement. En tenant compte de l'intention testamentaire, de l'effet médiatique, de l'interprétation générale qui a été faite de cette œuvre⁴³ et des commentaires de l'auteure, nous analyserons comment l'autobiographie et la fiction nécessaires à l'autofiction favorisent le legs personnel et individuel de l'auteure.

La deuxième hypothèse qui sera avancée est que le legs social de Vickie Gendreau se fait par l'écriture testamentaire. Par le biais de l'exposition de filiation littéraire et sociale, d'ancrage onomastique et de souvenirs collectifs, Gendreau tente de s'inscrire socialement dans ses œuvres en exerçant son influence sur les autres et en dressant un portrait clair et juste de l'époque et de la société qu'elle occupe. Les écrits testamentaires

⁴² *Drama Queens*, p. 102.

⁴³ Propos récurrents dans plusieurs articles de blogues et critiques littéraires, dont les articles de Chantale Guy, *op. cit.*, et de Danielle Laurin, « L'écriture et la mort, l'écriture ou la mort », *Le Devoir*, 29 septembre 2012, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/360182/l-ecriture-et-la-mort-l-ecriture-ou-la-mort> > (page consultée le 29 mars 2015).

permettraient de rendre hommage à la mémoire collective en faisant référence à des valeurs, des événements ou des souvenirs communs⁴⁴.

Comme il a été mentionné précédemment, l'œuvre de Gendreau est relativement récent puisque ses publications datent de 2012 et 2014. À notre connaissance, que deux travaux universitaires traitent de *Testament* et de *Drama Queens*. D'abord, Aimee Wall analyse *Testament* dans son mémoire en traduction anglaise intitulé *Autofiction in Translation : Translating Vickie Gendreau's Testament*⁴⁵, déposé à l'Université Concordia en septembre 2015. Ce travail de recherche met en lumière les difficultés que présente le texte dans un contexte de traduction, tout en reconnaissant sa valeur littéraire : « *Testament* has claimed its place in 'the space of literature' while challenging the forms of the novel and the testament and the distinctions of fiction and autobiography⁴⁶ ». Quelques aspects esthétiques et thématiques qui nous intéressent, tels que le rapport au temps, la mixité générique, l'oralité de la langue, la référentialité culturelle et littéraire et l'amalgame des voix sont objet d'étude chez Wall, mais toujours dans une perspective de traduction. En ce sens, le travail de Wall est pertinent puisqu'il met de l'avant quelques pistes de réflexion, bien qu'elles soient sommaires, et apporte un nouvel angle d'analyse. À ce travail universitaire s'ajoute celui d'Alexie André-Bélisle intitulé *La réactualisation du testament*

⁴⁴ Bernard Demers « L'ultime manifeste », *Études littéraires*, 1986, vol. 19, n° 2, p. 119-126, < <http://id.erudit.org/iderudit/500760ar> > (page consultée le 7 avril 2015).

⁴⁵ Aimee Wall, *Autofiction in Translation : Translating Vickie Gendreau's Testament*, M. A. (Translation Studies), Montreal, Concordia University, 2015, 157 p.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

*littéraire et du tombeau poétique dans Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau*⁴⁷, déposé en 2016 à l'Université de Montréal. Ce mémoire tend à montrer que l'œuvre de Gendreau se présente comme étant une version contemporaine du testament littéraire et du tombeau poétique datant du Moyen Âge. Certains passages, entre autres concernant l'écriture testamentaire, exposent des éléments pertinents qui seront réinvestis dans le cadre de notre travail. Toutefois, puisque l'angle d'analyse et les hypothèses sont différents, l'utilisation des informations contenues dans ce mémoire est limitée. Hormis ces deux mémoires de maîtrise, une pléthore d'articles critiques, de commentaires et de brèves analyses portent sur les deux romans de Gendreau, mais ces éléments ne peuvent être considérés comme des travaux à part entière dus à leur brièveté.

Testament et Drama Queens, présentent des caractéristiques similaires aux œuvres de Nelly Arcan. En plus d'avoir un destin tragique, les deux auteures d'autofiction se présentent dans les moindres détails dans leurs œuvres et offrent au lecteur une réflexion sensible sur le rapport au corps, la prostitution et la souffrance d'être femme dans la société actuelle. L'approche autofictionnelle et les thèmes abordés sont donc des éléments communs aux deux auteures, ce qui justifie l'observation des travaux actuels traitant d'Arcan. Cette dernière se dessine comme étant la figure de proue du genre autofictionnel féminin contemporain au Québec, tant que Patricia Smart en fait le point d'arrivée de la

⁴⁷ Alexie André Bélisle, *La réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique dans Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2016, 112 p.

littérature féminine actuelle dans *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*⁴⁸. Dans les travaux universitaires publiés sur l'auteure de *Putain*, deux ont semblé particulièrement pertinents dans le cadre de notre travail de recherche. Le mémoire de maîtrise de Marie-Claude Dugas⁴⁹ présente les thèmes du corps, de l'identité et de la féminité dans les œuvres de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche. Remis dans leur contexte social, les romans de ces auteures soulèvent de multiples réflexions liant le genre autofictionnel à la récurrence des thèmes féminins. La recherche d'Hovington, elle, concernant Arcan a soulevé des faits et des analyses très intéressants qui s'apparentent à l'œuvre de Gendreau. Le chapitre 3 de son mémoire intitulé *Histoire de la douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*⁵⁰ déposé en 2013, se concentre particulièrement sur le caractère mortifère du récit qui engendre le legs testamentaire. Évidemment, ce chapitre éclaire la lecture de *Testament* et *Drama Queens* en mettant de l'avant les liens entre l'écriture de la mort, le testament et l'héritage dans une écriture autofictionnelle contemporaine.

À plusieurs reprises dans *Testament* et *Drama Queens*, Gendreau fait allusion à Marie Uguay, écrivaine avec qui elle partage de nombreux points communs, dont la passion des mots et la lutte acharnée contre le cancer qui mène à une mort imminente. Puisque nous ne pouvions laisser cette association littéraire au hasard, des recherches nous ont menée au

⁴⁸ Patricia Smart, *op. cit.*

⁴⁹ Marie-Claude Dugas, *Corps. identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2010, 116 p.

⁵⁰ Marie-Michelle Hovington, *op. cit.*

mémoire de maîtrise de Chloé Savoie-Bernard⁵¹ qui aborde la problématique du déplacement dans le *Journal* de Marie Uguay. Le rapport entre cette dernière et Vickie Gendreau a été avancé afin de démontrer comment la figure d'Uguay est réinvestie dans les œuvres de Gendreau. L'analyse des ressemblances et des différences entre ces auteures est trop rapide, mais donne l'occasion de réfléchir à la conception de Gendreau face à celle qui sera nommée son « alter-égo⁵² ».

Plusieurs autres travaux, dont le mémoire de Lucie Michaud⁵³ et celui de Claire-Hélène Lengellé⁵⁴ traitant de l'œuvre d'Uguay, sont pertinents puisqu'ils présentent des analyses concernant les points communs qui réunissent Uguay et Gendreau. Toutefois, ces travaux, qui ont été faits respectivement en 1989 et en 1998, s'ils avèrent très pertinents en ce qui a trait à Uguay et son contexte d'écriture, correspondent moins à la réalité contemporaine durant laquelle Gendreau a écrit. Les autres recherches universitaires sur l'œuvre d'Uguay ont été écartées puisqu'elles ne correspondaient pas à notre angle de recherche.

Bref, l'état présent de la recherche concernant les romans de Vickie Gendreau et les auteures pouvant s'y associer justifie pleinement le besoin de ce présent travail de

⁵¹ Chloé Savoie-Bernard, *Traverser l'immobile : le déplacement dans le Journal de Marie Uguay*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2014, 115 p.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

⁵³ Lucie Michaud, *L'ailleurs lu par l'ici : lecture de L'Outre-vie de Marie Uguay*, M. A. (Études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1989, 137 p.

⁵⁴ Claire-Hélène Lengellé, *Réception critique de l'œuvre de Marie Uguay*, M. A. (Lettres françaises), Ottawa, Université d'Ottawa, 1998, 113 p.

recherche. Gendreau semble s'inscrire dans un mouvement autofictionnel féminin relié à Nelly Arcan et son vécu s'apparente à celui d'Uguay sur quelques aspects, certes. Cependant, l'unicité thématique, formelle et générique que Gendreau propose se distingue de ce qui s'est fait et de ce qui se fait actuellement en littérature au Québec, comme nous allons le voir.

Le premier chapitre de notre mémoire exposera les assises théoriques qui permettront de comprendre comment l'héritage littéraire et mémoriel se transmet chez Vickie Gendreau. Entre autres, nous mettrons en lumière les différences et les ressemblances entre les divers genres utilisés pour créer l'hybridité générique chez Gendreau. Puisque les segments autobiographiques et fictionnels seront pris distinctement dans la première phase d'analyse, il est primordial d'établir les bases théoriques de l'autofiction en comprenant d'abord ses éléments fondamentaux, soit l'autobiographie et la fiction. Grâce aux réflexions de Serge Doubrovsky⁵⁵, Philippe Gasparini⁵⁶, Gérard Genette⁵⁷, Vincent Colonna⁵⁸ et de Jacques Lecarme⁵⁹, la notion d'autofiction sera clairement définie et dépouillée de toute ambiguïté. L'écriture testamentaire, quant à elle, sera abordée principalement grâce aux travaux de Martine Delvaux⁶⁰, Isabelle Décarie⁶¹ et

⁵⁵ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, 1980, vol. 20, p. 61-79.

⁵⁶ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 339 p.

⁵⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 151 p.

⁵⁸ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, 250 p.

⁵⁹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Taborne, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 313 p.

⁶⁰ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 221 p.

⁶¹ Isabelle Décarie, *Thanatographies : écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Ph. D. (Arts et sciences), Montréal, Université de Montréal, 2000, 374 p.

d'Éric Volant⁶² afin de comprendre l'hybridité générique qui se crée avec l'autofiction dans les œuvres de Gendreau. La notion de legs, déclinée principalement sous forme de legs individuel et de legs social, sera un outil de compréhension de la transmission des legs.

Le deuxième chapitre exposera le premier volet analytique, soit les liens à travers l'autofiction, tissés entre l'autobiographie et la fiction comme procédés de legs individuel. La confusion entre les différentes instances des *moi* et *je* utilisées dans l'œuvre de Gendreau s'observe par l'énonciation, la quête d'identité et l'alternance des postures. Dans un premier temps, le *je* représenterait l'auteure elle-même : « Avant de commencer, je te montre ma carte, tu vérifies ton registre. Je suis la bonne fille, je suis bien l'auteure de ce livre [...] »⁶³. Dans un second cas, le *je* correspondrait à Vickie le personnage : « J'avais presque oublié que je suis le diable. Le diable n'est pas du genre à pleurer »⁶⁴. *Testament* et *Drama Queens* dévoileraient donc une double identité de l'auteure qui se manifeste, entre autres, par la recherche d'une identité et l'alternance des différentes postures (autobiographique et fictionnelle). Ces identités seraient unifiées grâce à des procédés, dont l'union des pactes, l'utilisation de la langue québécoise et la transparence intérieure, créant ainsi un legs et une mémoire individuelle. Pour que le récit soit crédible aux yeux du lecteur, les « effets de vie »⁶⁵ sont nécessaires dans l'écriture de soi. Gendreau a une façon unique de créer ces effets en ancrant solidement ses récits dans le réel, le quotidien et

⁶² Éric Volant, « Mourir pour vivre : le moi posthume », dans *Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés*, Montréal, Bellarmin, 1990, p. 121-160.

⁶³ *Testament*, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 1996, n° 107, p. 369-370.

l'immédiat : « On est le 6 juin 2012 et je suis triste. Et toujours nue pour personne. Dans un grand lit vide. Avec un infini verre à vider⁶⁶ ». Le lecteur se trouve rapidement dans l'univers de l'auteure, puisque cette dernière impose un temps, un lieu, des souvenirs et des références qui lui sont propres.

Le troisième chapitre présentera le deuxième volet analytique qui sera abordé, soit, toujours par le relais autofictionnel, l'écriture testamentaire comme procédé de legs social. Ce volet examinera les aspects sociaux, collectifs et subjectifs contrairement au premier volet qui s'intéressera davantage aux aspects individuels, objectifs et personnels. Pour ne pas sombrer dans l'oubli, l'auteure tente de s'inscrire dans la société. Les filiations sociales et littéraires⁶⁷ exprimeraient une volonté importante de l'auteure de légitimer son appartenance à un groupe. En faisant référence à des personnes ou à des événements connus de la société québécoise, Gendreau contribuerait à la mémoire collective et taille sa place parmi les siens. Par exemple, il est question des films de Xavier Dolan, du décès de Marie-Soleil Tougas, de la Librairie Port-de-tête, de la station de métro Mont-Royal, de *La Presse*, de la rue St-Denis, du jeu Pacman, etc. Ces références sociales participent à la construction de la mémoire collective tout en témoignant d'une époque précise. De plus, on sentirait une forte intention de la part de l'auteure de se légitimer en tant qu'écrivaine au sein de l'institution littéraire, entre autres lorsqu'elle décrit clairement son acte d'écriture : « En français bilingue / J'utilise des mots compliqués / En coupant mes phrases / Pour faire

⁶⁶ *Testament*, p. 12.

⁶⁷ Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmote, dir., *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires, 18^e-21^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, 235 p.

poétique / Réfléchir⁶⁸ ». Le fait de dire qu'elle est en train d'écrire et de se nommer auteure elle-même force le lecteur à la considérer parmi les littéraires. Manifestant son désir d'appartenance et de reconnaissance de ses pairs, Gendreau fait référence fréquemment à des auteurs, que ce soit Marie Uguay, Simone de Beauvoir, François Blais, Genest, Brecht, Asimov, Nelly Arcan, etc. afin d'éviter qu'ils ne tombent et qu'elle ne tombe elle-même dans l'oubli.

L'urgence d'écrire, exprimée par la fragmentation, l'absence de censure et la prise du lecteur comme témoin viennent contribuer au legs social et culturel. À l'aube de la mort, le temps est compté et la nécessité d'écrire pour ne pas se faire oublier est exprimée par le vocabulaire, l'aspect tranchant du langage et la fragmentation du récit et des phrases, donnant l'impression au lecteur qu'il a accès aux pensées de l'auteure. C'est en prenant le lecteur comme témoin de ses pensées, de son imagination, des événements de sa vie et de ses souvenirs que Vickie Gendreau se laisse en héritage à la société et lui laisse un héritage au-delà d'elle-même.

⁶⁸ *Drama Queens*, p. 74.

CHAPITRE 1

HÉRITAGE LITTÉRAIRE ET MÉMORIEL

La littérature est, indissolublement liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature est expérience¹...

Georges Perec

1.1 Hybridation des genres

Comme le mentionne Yves Baudelle, « la génétique suggère [...] que tous les genres narratifs sont ontologiquement hybrides² ». L'hybridité, aussi fine soit-elle, se retrouve dans pratiquement tous les genres littéraires. Or, chez Gendreau, ce sont les genres qui s'amalgament, soit l'autofiction et l'écriture testamentaire, afin de créer un legs à la fois individuel et social.

¹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 88.

² Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft, Hans-Jürgen Lüsebrink, dir., *Vie en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 66.

1.1.1 Autofiction

Puisqu'une de nos hypothèses tend à montrer comment les parts autobiographiques et fictionnelles qui composent le récit autofictif de Gendreau se décomposent et se lient afin de favoriser le legs individuel, nous devons, dans un premier temps, définir ce que nous entendons par autobiographie et par fiction avant de définir l'autofiction.

En 1975, après des années de recherches et de réflexions, Philippe Lejeune tente de fixer le cadre de l'autobiographie dans *Le pacte autobiographique*³. Ce théoricien place les premières assises solides de l'écriture autobiographique en établissant les caractéristiques du concept : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁴ ». Cette définition, qui à première vue correspond aux œuvres de Gendreau, met en lumière la nécessité de la rétrospection et indique clairement qu'il doit s'agir de l'histoire de l'auteur même du récit. Pour que l'autobiographie puisse exister, trois instances doivent représenter le même *je*, c'est-à-dire l'auteur, le narrateur et le personnage. Or, bien que les trois instances soient majoritairement désignées par *je*, l'utilisation de la troisième personne du singulier n'est pas chose rare. Il est parfois complexe d'identifier le réel locuteur dans le récit. C'est pourquoi l'onomastique a une place capitale dans le récit autobiographique. Puisque l'énonciation peut parfois porter le lecteur à confusion, le nom propre sert de repère fixe et fiable pour le lecteur ; l'autobiographie l'utilisera pour créer une cohésion volontaire afin de respecter le « contrat d'identité ». Ce « contrat d'identité », qui est une

³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

des composantes du pacte de lecture de l'autobiographie, peut se faire implicitement (par le paratexte, le préambule, l'avertissement ou l'épilogue) ou directement dans le texte (lorsque l'auteur assume ouvertement les trois identités et les conséquences qui découlent des aveux).

La vie ne peut pas être construite que sur une adhérence totale au réel ; elle est surtout composée de « souvenirs et d'espérances, de regrets, d'anticipations positives ou négatives qui enrichissent à tout instant le vécu de leurs significations latentes⁵ ». L'autobiographie, qui impose la « capacité de regarder sa vie comme une totalité et d'en rendre compte⁶ », ne peut pas exposer des événements que dans leur teneur objective puisqu'elle « recompose la vie en idée⁷ ». Lors de l'écriture de son autobiographie, l'auteur a l'occasion de donner « la pleine mesure de ce qu'il aurait pu être, mais n'a pas été. Les récurrences de l'imaginaire autorisent la construction d'un irréel du passé, qui permet au rédacteur de prendre sa revanche sur les faux sens, les contresens et les incompréhensions de l'histoire⁸ ». Ainsi, le caractère autobiographique d'une œuvre permettrait de clarifier certains éléments identitaires et mémoriels de l'auteur afin que ce dernier puisse s'offrir en héritage à ses lecteurs.

Pour Mattussi, « la plus authentique connaissance de soi est celle que l'on atteint par le biais de la fiction⁹ », puisque c'est par la création que la structure du moi réel se

⁵ *Ibid.*, p. 381.

⁶ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014, p. 330.

⁷ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi : lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 382.

⁸ *Ibid.*, p. 373-374.

⁹ Laurent Mattussi, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, p. 278.

manifeste. Toutefois, à l'aide des éléments péritextuels, le lecteur n'a d'autre choix que de faire confiance à l'auteur et de considérer qu'il exprime les événements et ses souvenirs sur une base de bonne foi et de bonne volonté, désirant ainsi transmettre ce qu'il croit être la vérité. Les lecteurs doivent fixer leur « attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire¹⁰ ». Le lien de confiance créé entre l'auteur et le lecteur favorise donc la transmission d'un héritage mémoriel individuel.

Prenant en compte les variations possibles de la véracité des événements racontés, Georges Gusdorf propose une définition de l'autobiographie qui semble plus juste :

Tout texte rédigé par un individu s'exprimant en son nom pour évoquer des incidences, des sentiments, événements qui le concernent personnellement. De tels documents ont le caractère de témoignages engageant leur auteur à propos de faits qui mettent en cause sa vie privée et même sa vie publique et sociale, pour autant qu'elle est envisagée du dedans par le sujet de l'aventure¹¹.

Ainsi, la singularité de l'autobiographie résiderait dans l'adoption obligatoire du point de vue interne du sujet. Pour Gasparini, le récit autobiographique est aussi une « réflexion critique sur la genèse du sujet, sur son identité, sur sa précarité, sur ses mutations¹² », comme nous pouvons le constater à certains endroits dans *Testament* et *Drama Queens* de Gendreau. Réfléchir sur soi et sur son parcours en auto-position donne l'occasion à l'auteure de mieux se connaître et se représenter afin de léguer une part de son identité.

¹⁰ Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, 2011, n° 97, p. 11-24, < <http://id.erudit.org/iderudit/1009126ar> > (page consultée le 9 février 2015), p. 21.

¹¹ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 145.

¹² Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 11.

Le terme fiction, qui provient du latin « fictio » et du participe passé de « fingere¹³ », renvoie aux notions de construction, d'élaboration et d'invention. Ce terme a largement évolué au fil du temps et plusieurs auteurs et théoriciens s'y sont intéressés afin de définir ses limites. Entre autres, depuis sa montée en importance dans les années 1970, Genette¹⁴, Pavel¹⁵ et Schaeffer¹⁶ ont exploré ce concept et l'ont défini selon différents critères. Nous pourrions, à notre tour, nous attarder à ces différentes définitions, mais puisqu'il ne s'agit pas du sujet du présent mémoire, nous nous en tiendrons à une définition plus opératoire. Par fiction, nous entendons donc « une représentation littéraire qui constitue un monde autonome ou du moins, partiellement distinct du réel¹⁷ », comme le mentionne Alexandre Gefen. Il s'agit de la « capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate¹⁸ ». La forme même des romans de Gendreau fait appel à la notion de fiction puisque l'auteure imagine sa propre mort et anticipe la réaction de ses proches dans *Testament* et se met en scène dans *Drama Queens*. De plus, Genette le souligne ; différents degrés de vraisemblance peuvent être décelés et peuvent influencer la signification de ce terme. C'est pourquoi, dans le cadre de ce mémoire, nous considérons la fiction comme étant l'ensemble des éléments qui se distinguent de la réalité et qui font appel à l'imaginaire. Pour reprendre les mots de Bruno Roy : « La fiction : n'être ni dans le vrai ni dans le faux. Être dans ce qui nous habite¹⁹ ».

¹³ Bruno Roy, « Les écritures du moi et la fiction », *Québec français*, hiver 2008, p. 79.

¹⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 151 p.

¹⁵ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 2002, 352 p.

¹⁷ Alexandre Gefen, « La fiction : définition(s) », *Fabula*, 24 mai 2007, < [http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%C3%A9finition\(s\)](http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%C3%A9finition(s)) > (page consultée le 3 janvier 2017).

¹⁸ Paul Aron, Denis St-Jacques et Alain Viala, dir., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 289.

¹⁹ Bruno Roy, *op. cit.*

Si on envisage l'autofiction comme un récit qui amalgame volontairement la fiction et l'expérience personnelle, cette catégorie générique pourrait englober la majorité des écrits littéraires. Puisque l'auteur est forcément présent dans ses écrits étant donné qu'il ne peut écrire que sur ce qu'il connaît et sur ce qui le compose, on pourrait statuer que tout écrit fictif est nécessairement autofictionnel. Il est donc difficile, voire même impossible, de retirer complètement toute vision du monde, expérience ou pensées personnelles d'un auteur dans ses écrits, d'où l'intérêt des approches psychanalytiques ou sociologiques de la littérature.

Néanmoins, puisqu'une difficulté de catégorisation littéraire se présentait, certains théoriciens et écrivains ont réfléchi à la question et ont posé des critères bien précis afin de déterminer le plus clairement possible ce qui doit être considéré comme un récit autofictionnel. Dans ses diverses réflexions sur l'autobiographie, Philippe Lejeune se demande s'il est possible et probable qu'un héros dans un roman puisse porter le nom de l'auteur sans toutefois directement le représenter. En réponse à cette réflexion, Serge Doubrovsky acquiesce en prétendant que son œuvre *Fils* est sa propre histoire qu'il met en scène dans un roman²⁰. C'est donc ainsi qu'a débuté une longue réflexion théorique concernant les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction ; sujet qui fait encore couler beaucoup d'encre. Doubrovsky conçoit le récit autofictionnel comme étant tout texte écrit à la pre-

²⁰ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, 1980, n° 3, vol. 20, p. 89.

mière personne dont la référentialité est mise en doute et qui présente une « fiction d'événements et de faits strictement réels²¹ », laquelle met de côté le « discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique²² ».

Gérard Genette a poursuivi la réflexion en avançant que l'autofiction devait nécessairement avoir un contenu narratif fictif²³. Tout comme Lejeune dans sa définition de l'autobiographie, Genette prône la triple identité, mais soutient qu'il est primordial et essentiel que le contenu du récit soit d'origine imaginaire et fictionnelle. Selon lui, une distinction importante est à faire entre les « autobiographies honteuses²⁴ » et les récits autofictionnels. La première catégorie donne droit à l'auteur de dévoiler des secrets ou des confidences, mais sans en assumer le poids, tandis que dans la seconde catégorie, l'auteur assume entièrement le fait qu'il livre possiblement des événements intimes et personnels à ses lecteurs. En ce sens, « l'autofiction permet de protéger l'entourage²⁵ » de l'auteur tout en lui donnant l'occasion de se libérer de certains secrets puisque l'ambiguïté entre les événements réels et fictifs est constante. La conception de Genette indique que l'autofiction doit être un récit où l'auteur raconte une histoire dont il est le héros, mais qu'il n'a jamais réellement vécue.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

²² *Idem.*

²³ Gérard Genette, *op. cit.*

²⁴ René Audet et Alexandre Gefen, *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 342.

²⁵ *Idem.*

Sous la supervision de Gérard Genette en tant que directeur de thèse, Vincent Colonna a poursuivi la réflexion de son maître et a défini une première fois (dans une perspective très large puisqu'il y a, selon lui, peu de frontières à proprement parler entre les genres littéraires) l'autofiction comme étant « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)²⁶ ». Dans les travaux suivants, il élargit sa conception jusqu'à faire naître quatre postures distinctes : l'autofiction spéculaire, intrusive, fantastique ou biographique. La structure qui nous intéressera davantage dans le cadre de ce mémoire est l'autofiction biographique puisqu'elle correspond clairement à l'œuvre de Gendreau. Il s'agit de la « tendance la plus répandue et la plus controversée de l'autofiction²⁷ » et elle est fréquemment confondue avec la littérature de témoignage ou la tradition autobiographique²⁸. L'autofiction biographique est un récit où « l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective - quand ce n'est pas davantage²⁹ ». De cette façon, l'auteur « modèle son image littéraire³⁰ » par la fictionnalisation de soi en utilisant le « mentir-vrai » et en créant des « illusions biographiques³¹ ».

Les définitions de Genette et Colonna ont été jugées trop larges et simplistes par Jacques Lecarme. Ce dernier conçoit l'autofiction comme étant une œuvre qui présente la

²⁶ Vincent Colonna, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Ph. D., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, tome 1, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 114.

fiction sur le plan non pas du contenu, mais plutôt de la forme. Le récit est alors composé de faits réels, mais les procédés de mise en récit et d'énonciation amènent le caractère fictif à l'œuvre. L'auteur feint d'entrer dans la fiction puisqu'« il y figure nominalement, sans qu'il ne cesse pour autant d'être fictif³² ». Comme critères d'autofiction, Éliane Lecarme-Taborne et Jacques Lecarme retiennent « d'un côté l'allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre *roman*, de l'autre l'unicité du nom propre de l'auteur (A), narrateur (N), protagoniste (P). Le premier trait est générique et péricontextuel, le second est onomastique³³ ». Par la présence du critère onomastique, on comprend l'importance donnée aux noms des instances et des personnages puisque « l'autofiction exige une identité nominale de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, sous la seule autorité du nom propre³⁴ ». C'est entre autres grâce à l'association onomastique que Vickie Gendreau laisse en héritage une part de son vécu et de sa vision du monde. Dans le récit autofictionnel, le nom propre a pour fonction de mettre en lumière « certains traits qui caractérisent, au-delà de la stricte écriture du moi, les traces de l'écrivain dans son rapport le plus intime à sa personne et à son monde³⁵ ». La différence onomastique entre le roman et l'autofiction réside donc dans la fiction du nom puisque le roman déguise les noms alors que l'autofiction les livre tels quels³⁶.

³² Jacques Lecarme, « L'autofiction, un mauvais genre ? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, dir., *Autofiction & Cie*, RITM, n° 6, Paris, Université de Paris X, 1993, p. 240.

³³ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Taborne, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 273-275. Les auteurs soulignent.

³⁴ Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

Marie Darrieussecq partage la conception de Lecarme qui met de l'avant le caractère fictif du récit par la mention du sous-titre *roman* et l'écriture à la première personne qui sous-tend la présence des trois instances, mais souligne l'importance de l'enjeu de la vraisemblance qui est maintenu par divers « effets de vie³⁷ ». Ce procédé, qui rappelle les « illusions biographiques » est une technique qui laisse croire au lecteur que le contenu est tout aussi véridique que l'identité du personnage. Chez Gendreau, les ancrages dans le quotidien et les repères spatiaux et temporels qui constituent des références communes québécoises créent des effets de vie qui alimentent l'illusion biographique. Selon la théorie de Darrieussecq, la vérité d'une vie se laisserait mieux saisir par la transposition fictionnelle que par la maîtrise ordonnée, qui n'est pas sans rappeler les procédés de l'autobiographie. La question de l'accès à la vérité et à la réalité revient faire surface puisqu'on rappelle l'impossibilité de la mémoire complète et du souvenir absolu. Une vérité de soi plus complète et naturelle serait donc atteinte par la fiction.

Dans ses œuvres *Le roman, le je*³⁸ et *Le roman, le réel*³⁹, Philippe Forest expose une nouvelle conception du texte autobiographique contemporain et indique que celui-ci doit être mesuré selon un degré de dépersonnalisation où trois niveaux sont établis : l'égo-littérature, l'autofiction et le roman Je. L'égo-littérature présente un je qui s'associe directement à la réalité. On pensera entre autres aux documentaires, aux récits de vie ou aux témoignages. Dans l'autofiction, l'origine, l'identité et la vérité d'un sujet peuvent être découvertes si des recherches approfondies sont effectuées, alors que le roman Je impose

³⁷ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 1996, n° 107, p. 369-370.

³⁸ Philippe Forest, *Le roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, 89 p.

³⁹ *Idem*, *Le roman, le réel et autres essais*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007, 302 p.

plutôt un sentiment de perte puisque l'impossibilité du contact entre la fiction et le réel y est explorée. Selon Forest, tout acte d'écriture est création et donc fiction, même lorsqu'il s'agit de récits de vie qui font appel aux souvenirs. Puisqu'un retour en arrière est nécessaire et que la mémoire est sollicitée, l'accès à la vérité et à la réalité est impossible. Le vécu se trouve à être une fiction de l'expérience et le réel est atteint lorsqu'une fiction de la fiction du vécu est faite. Les deux fictions s'annulent donc, laissant place à la réalité. Cette conception remet en question le critère de la triple identité puisque la fiction qu'implique tout acte d'écriture soustrait le caractère réel des personnages.

En 2008, Philippe Gasparini continue la réflexion autour du concept littéraire et précise les critères de Doubrovsky. Se définissant par dix critères bien précis, dont l'identité onomastique, le sous-titre *roman*, le primat du récit, la recherche d'une forme originale, la verbalisation immédiate, l'utilisation du présent de la narration et une stratégie d'emprise du lecteur, l'autofiction est maintenant considérée comme un « genre littéraire défini⁴⁰ », contrairement à ce que Lejeune pensait au tout début des réflexions autofictionnelles : « Tout se passe comme si le mot " autofiction " était un catalyseur. [...] Peut-être n'existe-t-il pas vraiment de " genre " qui corresponde à ce mot, mais dans le sillage de son passage nos problèmes s'éclairent, nos différences s'expriment⁴¹ ».

L'autofiction représente donc un concept ayant des critères à la fois très précis et très larges. Comme tout autre genre littéraire, les frontières de son identité restent parfois

⁴⁰ Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, 2011, n° 97, p. 14, < <http://id.erudit.org/iderudit/1009126ar> > (page consultée le 9 février 2015).

⁴¹ Philippe Lejeune, « Autofiction & Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, dir., *Autofiction & Cie*, RITM, n° 6, Paris, Université Paris X, 1993, p. 9.

floues et varient en fonction de l'œuvre analysée. La réflexion concernant l'accès à la réalité et au rapport aux personnages reste centrale. Chacune des avancées théoriques proposées fait évoluer le concept et apporte une nuance qui ajoute de la profondeur à ce qu'est l'autofiction. Or, on retiendra, dans le cadre de notre travail de recherche, les conceptions de l'autofiction plus resserrées de Marie Darrieussecq et de Philippe Gasparini qui mettent de l'avant l'importance des critères pérertextuels et onomastiques tout en considérant la fonction de transmission et d'accès à la vérité de la fiction, puisque c'est grâce à ces éléments que la jeune auteure de *Testament* et *Drama Queens* s'offre en héritage à ses lecteurs.

1.1.2 Écriture testamentaire

Écrire sa mort est strictement impensable. Comment écrire les événements pendant qu'ils se déroulent tout en perdant ses capacités cognitives et motrices ? Soumettre ses dernières volontés sur papier, c'est offrir au lecteur un accès direct et pur à qui nous sommes réellement. Puisque le texte est écrit dans la perspective d'être lu *postmortem*, les filtres et la pudeur de l'auteur ne sont plus les mêmes. L'écriture testamentaire est un genre qui permet de dire ce qui doit être dit et de léguer ce qui doit être légué, et ce, avant la fin d'une vie unique. Il offre la possibilité à l'auteur de se dégager de tous secrets ou souvenirs qui alourdissent l'esprit. Il s'agit parfois d'une façon de se repentir, d'assumer des gestes ou des erreurs, de pardonner, ou tout simplement de raconter afin qu'il y ait une mémoire de soi qui reste après le passage sur terre, comme l'a fait Vickie Gendreau.

Bien que la fiction soit nécessaire dans l'écriture de sa propre mort, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit tout de même d'une écriture personnelle qui reste près de la réalité puisqu'il y est question des impressions, des angoisses, des peurs et des appréhensions de la personne qui vit avec une date de péremption qui approche. C'est le cas de Gendreau, qui par ses écrits testamentaires, livre ses dernières pensées et sa vision du monde avant de perdre toutes capacités motrices et cognitives nécessaires à l'écriture. La thanatographie, qui se définit comme étant « l'écriture de la vie au seuil de la mort⁴² », explore l'inconnu de la route vers la mort pour l'auteur et permet de s'y familiariser. Ce type de récit donne l'occasion de faire le « deuil de soi⁴³ » et d'« accueillir en soi une étrangeté extrême, à s'ouvrir à l'inconnu, à préfigurer ce qui par nature demeure inouï⁴⁴ ». Selon Jean-Bertrand Pontalis, l'écriture de soi est souvent perçue « comme une nécrologie anticipée, comme un geste ultime d'appropriation de soi⁴⁵ ». Elle serait aussi « la plus commode des préparations à la mort⁴⁶ », puisque comme le précise Maurice Nadeau, « écrire, c'est faire l'apprentissage de la mort⁴⁷ ». On comprend donc facilement qu'additionnée à l'écriture en autopoosition, l'écriture de la mort est en fait une tentative de « maîtriser sa propre disparition [...] afin de résorber, d'atténuer tout au moins, la perte incommensurable de soi⁴⁸ ». On retrouve dans ce type de récit une nécessité de contrôle, souvent parce que la situation

⁴² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 19.

⁴³ Isabelle Décarie, *Thanatographies : écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Ph. D. (Arts et sciences), Montréal, Université de Montréal, 2000, 374 p.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁵ Jean-Bertrand Pontalis, cité par Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 257.

⁴⁷ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Nantes, Le Passeur, 1992, 280 p.

⁴⁸ Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 4.

difficile de la vie est en soi incontrôlable. L'auteur d'écriture testamentaire cherche à contrôler son image et sa représentation en laissant au monde un dernier portrait de sa propre vie qui constitue une autodéfinition qui ne saurait être modifiée par quiconque. L'aspect irrévocable, permanent et immuable de l'écriture assure à l'auteur une pérennité sans contredit, car « l'auteur s'assure par le testament d'être entendu et rappelé à la mémoire des vivants par la présence de cet écrit⁴⁹ ».

Considérée comme étant « une proposition de sens pour ses contemporains⁵⁰ » et « une signification, en inscrivant [la] mort à l'intérieur d'une conception personnelle ou collective du monde⁵¹ », l'écriture testamentaire est une « tentative de mise en scène de la mort⁵² » qui « agit comme témoin et relique du disparu⁵³ ». On retrouve dans l'acte testamentaire une affirmation d'existence et de la présence dans le monde, comme le souligne Doubrovsky : « J'écris ma vie, donc j'ai été⁵⁴ ». L'écrivain tente, par ce moyen, d'échapper à l'oubli collectif par l'ancrage de son propre récit dans l'Histoire. Selon Bernard Demers, l'écriture testamentaire serait « l'ultime moyen dont dispose l'individu pour influencer les autres⁵⁵ ». De ce fait, céder par écrit ses derniers souvenirs, ses dernières impressions et ses derniers désirs impose aux lecteurs une vision du monde. Offrir sa vie en écrit aurait

⁴⁹ Alexie André Bélisle, *La réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique dans Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 34.

⁵⁰ Éric Volant, *Culture et mort volontaire : le suicide à travers les pays et les âges*, Montréal, Liber, 2006, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, op. cit., p. 255.

⁵⁵ Bernard Demers, « L'ultime manifeste », *Études littéraires*, 1986, vol. 19, n° 2, p. 122, < <http://id.erudit.org/iderudit/500760ar> > (page consultée le 7 avril 2015).

donc pour fonction d'influencer la vie des autres et deviendrait une façon de marquer la société. De plus, écrire à l'aube de la mort permet de se « réapproprier une existence et appelle une expérience de vie qui autrement n'aurait pu s'actualiser⁵⁶ ». On retrouve dans le testament un certain pouvoir, une domination qui offre une légitimation à l'auteur.

Puisque le temps du malade pour écrire s'amenuise au fur et à mesure que le récit progresse, la temporalité des écrits testamentaires possède des caractéristiques bien singulières. « L'instant de ma mort », comme le dit Blanchot⁵⁷, est un temps qui restera à jamais inconnu et inénarrable. L'écoulement du temps dans l'écriture de sa propre mort se trouve être synonyme de fin et d'achèvement. L'étude d'Isabelle Décarie démontre que « l'écriture de soi confrontée avec l'expérience de la dernière heure, ne saurait s'énoncer par le biais d'une temporalité linéaire⁵⁸ ». Les analepses, prolepses et tout autre procédé littéraire visant à déconstruire la chronologie narrative d'un récit testamentaire sont donc nécessaires afin d'exposer au lecteur la réalité du malade. La préfiguration de la mort de soi serait donc lisible dans des éléments scripturaux et esthétiques qui, en brisant la temporalité régulière, créent un « temps fictif⁵⁹ », lequel favoriserait une écriture totale de soi.

⁵⁶ Marie-Michelle Hovington, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, M. A. (Lettres), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, p. 118.

⁵⁷ Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002, 24 p.

⁵⁸ Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

1.2 Vaincre l'oubli

L'écriture a ceci de réconfortant : elle apaise la crainte de l'auteur de ne plus être entendu après sa mort⁶⁰ et d'être effacé des mémoires. Elle vainc l'oubli en imposant le souvenir de celui qui a écrit. Cet aspect de l'écriture est d'autant plus réel lorsqu'il s'agit d'écriture testamentaire ou autofictionnelle puisque le désir de transmission émane de « l'impulsion primaire du geste d'écriture⁶¹ ». Écrire, c'est « travailler, remuer, modifier, reconstruire l'héritage à partir des fragments culturels, familiaux, psychiques transmis⁶² », c'est partager l'héritage qu'on a reçu afin de poursuivre la construction d'une filiation.

1.2.1 Legs individuel

De façon générale, on définit le legs comme étant des « biens donnés en partage, par une personne décédée, à ses descendants ou héritiers⁶³ ». D'un point de vue légal, il se définit comme étant une « donation à cause de mort⁶⁴ » et est donc considéré par le Code civil comme étant une disposition testamentaire⁶⁵. Dans son acception moderne et contemporaine, la notion de legs se rattache directement à celle de testament puisqu'effectivement,

⁶⁰ Alexie André Bélisle, *op. cit.*

⁶¹ Béatrice Jongy, Annette Keilhauer, « Introduction : héritage et transmission dans l'écriture contemporaine de soi », dans Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, dir., *Transmission/ héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 8.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Gilles Dupuis, « Le *Lais* (ou « Petit Testament ») de Ferron », *Spirale*, 2002, n° 186, p. 42.

⁶⁴ Gabriel Tétrault, *Inscriptions d'un legs littéraire : analyse comparatiste des inscriptions funéraire et amoureuse dans Premier Amour de Samuel Beckett*, M. A. (Littératures comparées), Montréal, Université de Montréal, 2015, p. 87.

⁶⁵ *Ibid.*

le legs « constitue une disposition faite à titre gratuit par testament⁶⁶ ». Gilles Dupuis mentionne que les termes *legs* et *héritage* sont pratiquement interchangeables puisqu'ils « se définissent suivant la même notion générale de biens donnés en partage, par une personne décédée, à ses descendants ou héritiers⁶⁷ ». Le legs commande donc la mort d'un individu ou du moins, la prévision de la mort d'un individu en faisant référence au verbe *léguer* qui signifie « laisser en testament ou par testament⁶⁸ ». Dans le langage courant, on définira le legs comme étant des biens ou des valeurs qui seront transmises par une personne qui anticipe sa mort dans le but d'assurer une mémoire de soi.

Le sens général de ce terme veut que nous l'associions d'emblée au testament puisque la première signification se rattache au don suite à la mort. En ce sens, l'inscription du legs dans le testament comprend nécessairement la notion de légataire ou d'héritier. Le destinataire, celui qui est choisi pour recevoir le legs, n'est pas anodin. Il est choisi avec soin et précision puisque le legs constitue habituellement ce dont une personne a de plus précieux. Il « n'est pas forcément un membre de la famille » et peut être consentant ou récalcitrant à la réception de ce don. Comme le mentionne Anne Trépanier dans son article *L'héritage est une fiction intime*, « le legs a ceci de particulier qu'il désigne un héritier, lui accorde de la valeur et une certaine exclusivité. Le legs nomme son destinataire, crée des envieux, bouleverse les relations, récompense et reconnaît. Le legs refuse d'être générique ; l'héritier refuse d'être incognito⁶⁹ ». Le legs a donc un pouvoir, soit celui d'être

⁶⁶ Gilles Dupuis, *op. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Gabriel Tétrault, *op. cit.*

⁶⁹ Anne Trépanier, « L'héritage est une fiction intime », *Liberté*, 2011, vol. 53, n° 1, p. 51.

percutant et de toucher son légataire puisqu'un lien particulier et unique l'unit à celui qui partage son bien ou ses valeurs. Chez Gendreau, l'héritier est certes le lecteur qui est choisi, sélectionné et même interpellé dans *Testament* et *Drama Queens*. Le legs personnel et intime de Gendreau aurait pu se faire de la même façon, c'est-à-dire sous forme de roman, mais sans être publié. Ces mêmes textes auraient pu être offerts à ses proches sans qu'ils ne soient distribués au *Quartanier*. Le désir de publication met en lumière la volonté de l'auteure de cibler un héritier précis afin de léguer un héritage qui est à la fois intime puisqu'une partie du vécu, des souvenirs et de la vision du monde de l'auteure est partagée, mais aussi afin de léguer un héritage littéraire par la transmission d'une vision, de procédés de création et d'une forme littéraire unique.

Évidemment, l'héritage peut être de nature matérielle ou plutôt de l'ordre de la spiritualité et des valeurs. Par le don, nous entendons ici toute forme de bien matériel, mais aussi ce qui a trait aux idées, à la spiritualité, à la vision du monde et aux valeurs. Gendreau utilise l'écriture, tout comme son acolyte Mathieu Arsenault, pour partager ses expériences sociales et privées, mais aussi pour lutter, combattre, s'insurger, « résister au dénivellement des valeurs et [pour] protester en son nom propre, solidaire des quelques camarades (antérieurs, contemporains ou postérieurs) qui partagent le même idéal, contre la bêtise humaine⁷⁰ ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'objet ou de bien matériel concret, il va de soi que ce sont des legs d'une grande importance qui sont transmis afin d'assurer une pérennité et une influence sur les autres. Le don offert par celui qui voit sa dernière heure arriver peut être un « héritage spirituel, individuel et intime, qui se transmet entre deux personnes liées

⁷⁰ Gilles Dupuis, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *Spirale*, 2015, n° 253, p. 35.

entre elles par des affinités électives⁷¹ ». Dans le cas de la littérature, des *affinités électives* unissent le lecteur et l'auteur puisque nécessairement, les procédés de publications actuels ciblent un certain public ; un lectorat précis qui sera interpellé par l'œuvre. Dans certains cas, comme celui de Gendreau, l'héritage littéraire devient même source d'inspiration et d'influence pour le légataire, car ce dernier « trouve aussi matière à nourrir sa propre œuvre. C'est exactement ce qu'a fait Mathieu Arsenault en s'assurant que paraisse le premier tome d'une série de titres posthumes de l'auteur de *Testament*, tout en recueillant dans son écriture le legs fictionnel de cette œuvre tirée d'outre-tombe⁷² ». *Testament* et *Drama Queens* se font porteur de la mémoire personnelle de l'auteure et ce legs littéraire, cette forme unique qui allie l'autofiction et l'écriture testamentaire, exerce une influence inévitable sur la conception, la perception et la création de la littérature. La littérature sert donc de véhicule de transmission de la mémoire par lequel l'héritage non matériel, intime et individuel se lègue et influence le lecteur. L'écriture permet d'inscrire et d'assurer la pérennité de ce qui n'est pas *objet* et c'est ainsi que les valeurs, les pensées, et tous les autres éléments qui constituent la vie d'une personne peuvent être transmis à l'héritier désiré, soit le lecteur dans le cas d'un testament littéraire.

Dans le cadre de ce mémoire, nous entendrons par legs individuel l'acte littéraire de transmission de l'histoire, des valeurs, des convictions, des souvenirs et des pensées personnels et intimes d'une personne dans le but de contrer l'oubli. Le désir de laisser une trace écrite et de faire sa marque incite au legs individuel, puisque c'est dans l'optique de

⁷¹ *Idem*, « Le *Lais* (ou « Petit Testament ») de Ferron », *op. cit.*

⁷² *Idem*, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *op. cit.*, p. 35.

partager sa vie et sa vision du monde et de la littérature que celui qui se raconte par le biais d'œuvres littéraires se laisse en héritage.

1.2.1 Legs social et filiation

À l'inverse de celui qui est individuel, le legs social se définit plutôt comme étant l'acte de transmettre les traces de ce qui compose la société à la société. Il s'agit de laisser en héritage un portrait social afin de ne pas laisser les éléments constituant et caractérisant ladite société sombrer dans l'oubli. Pour ce faire, dresser les contours culturels, historiques, littéraires et sociaux afin de définir la société en question dans une époque donnée est nécessaire. C'est ce que fait Gendreau en proposant un portrait personnel de la société dans laquelle elle évolue et en montrant clairement ses filiations sociales et culturelles. Une fois de plus, puisqu'il est question d'un legs non matériel, et que le travail de légation social en est un de longue haleine, la littérature est le meilleur moyen d'en assurer la transmission. Dans ses multiples formes, elle permet à l'auteur de prendre toutes les dispositions et les moyens possibles pour assurer la passation de son message et de le céder aux héritiers, soit les lecteurs. Comme le précise Gilles Dupuis, les œuvres littéraires ont une capacité de transmission indéniable puisqu'elles touchent une grande quantité de *lecteurs-légataires* :

Dans un certain sens, la littérature constitue, de tous les legs, le plus universel, car le testateur (ci-après appelé l'auteur) laisse l'ensemble de ses biens (ci-après désignés par l'œuvre) à tous les légataires possibles et inimaginables qui voudront bien se les approprier, de sorte que chaque lecteur de cette œuvre devient, selon l'esprit de la lettre, le « légataire universel de l'auteur »⁷³.

⁷³ *Idem*, « Le *Lais* (ou « Petit Testament ») de Ferron », *op. cit.*, p. 42.

L'inscription du legs le rend davantage ancré dans les mémoires et lui assure une durée de vie plus longue que le legs non écrit. De cette façon, le legs social laissé sous forme de roman, par exemple, s'assure de cibler le bon destinataire, soit la société, et s'inscrit officiellement et durablement dans l'espace social. Gabriel Tétrault souligne que l'inscription, qui est « par définition [un] legs à l'avenir qui [a] trouvé un destinataire⁷⁴ », a ceci de particulier et d'unique : elle a la capacité de perdurer et de survivre à son auteur⁷⁵. Comme le mentionne Gilles Dupuis concernant *Drama Queens*, la meilleure façon de rendre justice à la vie est d'écrire afin de « s'inscrire dans la longue durée⁷⁶ ». L'héritage littéraire que Jacques Ferron a acquis et retransmis est un bon exemple. Cet auteur québécois a su utiliser l'héritage littéraire qu'il avait reçu afin de se l'approprier, « d'habiter l'histoire » et de créer des œuvres qui, à leur tour, ont largement influencé le monde littéraire par leur conception novatrice⁷⁷. L'amalgame des diverses filiations littéraires de Ferron a, tout comme chez Gendreau, permis la passation et l'édification d'une mémoire collective. Le legs littéraire possède aussi la capacité de codifier le legs⁷⁸ et de lui joindre un message et une dimension esthétique et artistique. Ainsi, la littérature devient un moyen d'offrir un héritage social non tangible, tel que des idées, des perceptions, de représentations et des souvenirs ; des marques identitaires propres à une société qui seraient difficilement transmissibles par un testament traditionnel. Le legs social qui est inscrit prend donc une valeur supplémentaire puisqu'il s'universalise en touchant un maximum de lecteurs en voie de devenir héritiers.

⁷⁴ Gabriel Tétrault, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ Gilles Dupuis, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷ *Idem*, « Le *Lais* (ou « Petit Testament ») de Ferron », *op. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*

De surcroît, le legs social trouve son écho dans la notion de filiation, puisque cette dernière donne l'occasion de tisser les liens qui unissent les éléments d'une société et de confectionner la toile de fond d'une collectivité. Par filiation, nous entendons la définition de Giliann Lane-Mercier, soit une « " succession de choses (par exemple, idées, évènements, mots, sens) issues les unes des autres ", succession qui peut s'effectuer sous forme de dérivation, notamment lorsqu'on a affaire à une filiation de nature culturelle ou linguistique⁷⁹ ». Cette notion véhicule donc, *a priori*, le sens de « descendance »⁸⁰ et sous-entend l'idée de provenance, idée de laquelle les filiations sociales et littéraires participent. L'association entre différents auteurs canonisés (ainsi que l'héritage de leurs œuvres) et les auteurs en devenir constitue derechef des éléments fondamentaux de toute filiation littéraire. Il en va ainsi pour les filiations dites sociales, qui mettent en lumière les fondements et l'origine de la société telle qu'elle est racontée par celui qui s'y inscrit. C'est ainsi que l'auteure de *Testament* et de *Drama Queens* reconstitue l'environnement social, littéraire et culturel qu'elle lègue aux lecteurs :

Vickie Gendreau avait des atomes crochus avec toute une lignée de femmes artistes qui ont en commun d'avoir vécu dans leur corps, jusque dans la mort, le dur métier de vivre. La généalogie féminine de ses précurseuses et consœurs se décline au fil de *Drama Queens*. Elles ont nom Virginia Woolf, Josée Yvon, Marie Uguay, Marie-soleil Tougas, Ève Cournoyer... Elles ont en commun d'avoir péri de mort violente ou prématurée, souvent les deux à la fois, et parfois de leurs propres mains. Elles ne sont pas seules (l'ombre de Nelly Arcan rôde dans les parages), ni uniquement femmes (Michael Jackson les accompagne de loin), mais elles dessinent tout

⁷⁹ Gillian Lane-Mercier, « Les (af)liations contestées de la littérature anglo-qubécoise », *Tangence*, 2012, n° 98, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

de même une filiation matrilineaire, où les liens sororaux toutefois sont plus importants que les relations fondées sur le droit d'aînesse⁸¹.

En d'autres termes : regarder vers le passé pour expliquer le présent, retracer les sources et les origines d'une société, d'une passion pour la littérature. S'inscrire dans cette littérature et dans cette société. Et surtout, y laisser à son tour son héritage.

⁸¹ Gilles Dupuis, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *op. cit.*, p. 34.

CHAPITRE 2

INSCRIPTION DE SOI : S'OFFRIR EN HÉRITAGE

2.1 L'œuvre de Gendreau : confusion des *moi*

La structure narrative particulière de *Testament* et de *Drama Queens* crée certainement leur unicité, même si les éléments autobiographiques et fictionnels qui constituent l'autofiction se présentent comme étant distincts. Grâce à certains procédés littéraires et esthétiques et à la visée testamentaire, le lecteur peut cerner et identifier clairement ce qui relève du réel ou de la fiction. Or, le point de vue interne adopté par l'auteure pour raconter l'histoire crée une corrélation entre certains de ses personnages et sa vie. La confusion entre les identités des narratrices des récits est générée par l'amalgame de voix qui occasionne l'oscillation constante entre une lecture référentielle ou fictionnelle. Puisqu'il s'agit d'une narration interne, de multiples *je* sont présents dans l'œuvre de Gendreau ; ami, sœur, mère, copain, etc. Toutefois, deux retiendront notre attention puisqu'ils permettent de comprendre comment l'auteure se laisse totalement en héritage par la construction d'un moi autobiographique et d'un autre fictionnel. La voix, qui correspond à « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même¹ », met de l'avant deux aspects de la personnalité de l'auteure-narratrice propagés par un même *je*. Bien que la structure narrative de l'œuvre contribue à la confusion entre la conscience de la narratrice et celle de l'auteure², deux identités de l'écrivaine se manifestent dans ses romans par la composition des éléments fixes et mobiles des préconstruits. Habituellement, ces éléments d'un personnage de

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 76.

² Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 58.

roman sont amalgamés afin de composer un personnage des plus complet. L'œuvre de Gendreau possède cette particularité : les éléments fixes et mobiles des préconstruits sont présentés de façon distincte créant ainsi les deux parties d'une même identité, le *moi* autobiographique et le *moi* fictionnel renvoyant à Gendreau. Le *sujet*, l'*action*, le *temps* et l'*espace* mettent en évidence les contrastes entre les voix afin de créer la représentation *totale* de Vickie Gendreau. D'une part, ces deux personnages, soit Vickie et Victoria Love Gendreau, partagent un même *je* et arrivent à constituer l'unité ontologique de l'auteure par l'exposition d'une représentation réelle et d'une fictionnelle, toutes deux référentielles. D'autre part, les procédés littéraires utilisés maintiennent le lien de cohérence entre les deux identités et créent la consonance permettant de relier les informations au même référent. La « transparence narrative³ » et l'oralisation du texte unifient les deux parts identitaires qui, en somme, deviennent indissociables et interdépendantes.

2.1.1 *Moi* autobiographique

Dans le cas de *Testament* et de *Drama Queens*, le sujet, qui est l'élément fondamental de tout autorécit, est évidemment Vickie Gendreau. Le *moi* autobiographique offre des informations réelles et vérifiables qui correspondent à la vie de l'auteure. Plusieurs indices factuels mènent le lecteur à cette conclusion dont les premières phrases du premier roman qui proposent un « pacte de lecture » clair : « VICKIE / Avant de commencer, je te montre ma carte, tu vérifies ton registre. Je suis la bonne fille, je suis bien l'auteure de ce livre, j'ai accès au pavillon.

³ *Idem*, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, 310 p.

Sur la photo, j'ai les joues gonflées. Dans la chair, j'ai les joues creuses⁴ ». Le « contrat de vérité » de Lejeune est validé dès les premières lignes. Les désignateurs rigides des éléments mobiles du sujet, soit le nom propre et les éléments déictiques et anaphoriques, légitiment l'association entre le personnage, la narratrice et l'auteure. Le prénom du personnage a un sens de désignation qui renvoie inévitablement à celui de l'auteure. Puisqu'il sera associé au même nom de famille (Gendreau) que celui annoncé plus tard dans le roman, le nom propre du personnage doit être accompagné de descriptions et d'informations fixes et vérifiables afin de créer le lien autobiographique. Les sens lexical et évocateur du nom propre et de certains noms communs tels que *carte*, *registre* et *pavillon* (qui renvoient à l'idée d'hôpital) facilitent l'association du personnage à l'auteure. Les déterminants et les articles tels que *ma* (carte), *la* (bonne fille), *l'*(auteure) et *la* (photo) commandent l'implication du lecteur afin qu'il assemble les noms qui accompagnent ces déterminants avec les informations de l'écrivaine. Le lecteur doit donc chercher à lier les renseignements afin de leur donner du sens ; ce qui l'amène à croire que le personnage est en fait l'auteure.

Ainsi, à l'aide du nom propre, des déterminants et des articles, qui composent les éléments déictiques, quelques éléments fixes du sujet (femme, auteure, cancéreuse) construisent l'identité du moi autobiographique et le situent dans le temps. De multiples autres passages servent, tout au long des romans, à identifier cette voix autobiographique qui est teintée de faits réels et vérifiables tels que les dates, les lieux et la filiation :

Là, aujourd'hui, on est le 22 juillet 2012, je suis à l'hôpital Notre-Dame. Le 21 mai 2012, j'étais à Rouyn sur la scène, en train de me trémousser le bonbon, c'était la fête de ma mère, mais turns out que c'était aussi la fête de Pauline, l'infirmière qui s'occupe de mes

⁴ *Testament*, p. 11.

prises de sang, et c'était aussi la fête de mon médecin de radio, D^r Bahary. Le 6 juin 2012, j'apprenais pour ma tumeur, et c'était la fête de mon père. Mon père, il avait peur d'avoir le cancer des testicules, très peur, il avait passé plein de tests au privé. Il s'est pointé au fameux rendez-vous des résultats, le docteur est sorti pour annoncer le nom du prochain patient. Alain Gendreau⁵.

Ce passage, représentatif de l'ensemble de l'œuvre de Gendreau, montre une multitude de références qui valident la cohésion entre ce *je* et l'identité première de l'auteure. Les principaux éléments fixes des préconstruits du sujet et du temps, servent ici à édifier le *moi* autobiographique et à rendre les références réelles, voire même concrètes afin que l'auteure-narratrice puisse se léguer au lecteur. D'abord, ce passage confirme les éléments autobiographiques liant la narratrice au personnage : la cohésion onomastique entre l'auteure et le personnage par le biais de l'identification du père, la profession de danseuse nue, la fréquence des visites à l'hôpital et la mention de la tumeur cérébrale. Le passage du temps, marqué par les dates précises, situe l'auteure dans le temps et souligne par le fait même le rapide changement de vie qu'a subi le *je*, laissant ainsi entrevoir implicitement sa fragilité. Les éléments déictiques *là* et *aujourd'hui* mettent en lumière l'importance pour le *je* de se situer dans le temps, de s'ancrer dans un présent réel et véritable afin de faire le point sur sa propre situation. Le temps semble avoir passé si vite entre les événements de sa vie (qui sont ici associés à des anniversaires), qu'une mise à jour de sa situation actuelle, pendant qu'elle écrit, s'avère nécessaire. Le présent de l'indicatif est utilisé afin de renforcer le besoin de s'ancrer dans le réel et de prendre conscience du temps qui passe. L'imparfait est ensuite utilisé dans le but d'évoquer des souvenirs reliés à des faits qui expliquent pourquoi et comment la narratrice se trouve présentement dans cette situation. Le passé sert donc au présent pour construire et établir l'identité du *je* autobiographique : « Moi, je me souviens de

⁵ *Testament*, p. 141-142.

tout, d'absolument tout. Me souvenais. Les temps de verbe, ça fait mal. Surtout quand ça te regarde et que c'est toi qui l'écris⁶ ». La conjugaison des verbes aide aussi à consolider le lien entre le pronom et le référent. Puisque le présent est principalement utilisé lors des passages du *moi* autobiographique, le lecteur arrive à se mettre dans la position de l'auteure et à comprendre dans quel monde elle vit et évolue : « Je ferme les yeux, j'ouvre les yeux. / J'ai encore mal au foie. / Je ferme les yeux, j'ouvre les yeux. / J'ai vingt-trois ans. Pourquoi j'ai mal au foie ? / Je ferme les yeux, j'ouvre les yeux. / Je suis étourdie. Mon cœur bat vraiment trop lentement⁷ ». Tout comme nous pouvons le remarquer dans *Journal*⁸ de Marie Uguay, le présent met l'accent sur la lourdeur de la maladie qui consume rapidement le temps et rappelle l'importance de s'accrocher au moment présent afin de ne pas sombrer dans la déprime : « Besoin de simplement être en vie et debout⁹ ». Les marques de temps mettent l'accent sur le désir de partager des moments de vie, d'offrir une part de sa vie en héritage à ses proches et aux lecteurs. Le temps devient un moyen de garder espoir et de tenir bon puisqu'en se concentrant sur chaque minute et chaque sensation immédiate, l'étourdissement de l'avenir concluant vers la mort s'estompe. La prise de conscience et l'assimilation de sa propre perte passent par l'appropriation du temps et par l'écriture en « autoposition¹⁰ », favorisant ainsi le développement de la « conscience de soi¹¹ » et la transmission d'une mémoire individuelle :

Ça vient de me prendre une heure, sortir du bureau de la psychologue pour me rendre chez moi. Les heures, ça coule. Ça passe vite dans une vie de malade. Des heures, je n'ai pas de misère à donner ça. À la science, à la cafétéria où je déjeune pour passer le temps. Mais les

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ L'essentiel du *Journal* de Marie Uguay, incluant les poèmes, est écrit au présent de l'indicatif. Voir Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 331 p.

⁹ *Drama Queens*, p. 87.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1991, p. 14.

¹¹ *Ibid.*

mots, ça fait mal. Il ne m'en reste presque plus. Des mots, les mêmes souvent, jusqu'à épuisement des stocks. Chaque jour, j'ai dû le dire : je vais mourir, ma tumeur est revenue, il me reste quelques mois¹².

Cette énonciation présente une facette de l'esprit fragile, souffrant et en perte de contrôle, montrant ainsi des idées qui peuvent traverser l'esprit humain lorsqu'il est confronté à l'arrivée imminente de la mort. Ce passage expose la pleine « conscience de soi » de l'auteure par la manifestation des impressions et des sentiments liés aux *mots*. Ces derniers mettent en lumière leur impuissance face à la mort et marquent la vulnérabilité de la protagoniste qui tente de traduire et de partager sa réalité.

La part identitaire exprimée par le *moi* autobiographique permet donc au lecteur de comprendre l'état psychologique et émotif de l'auteure en attente de la mort. Bien que le présent soit la seule chose à laquelle la narratrice puisse s'accrocher, il n'en reste pas moins que le quotidien est pénible, lourd et douloureux, autant psychologiquement que physiquement : « Elle [la madame des soins palliatifs] m'a proposé une chaise d'aisance et des couchés. C'est déjà assez déprimant de devoir me promener en marchette à vingt-trois ans, de devoir attendre ma mère pour prendre un bain¹³ ». Puisqu'une dépendance à l'autre qui implique l'attente est nécessaire pour accomplir les lourdes tâches quotidiennes, le rapport au temps se modifie, donnant davantage d'importance au présent puisqu'il se trouve ralenti par le fardeau du corps. L'écriture sert de prétexte à l'auteure pour assimiler son destin composé d'un quotidien peu reluisant qui ne fera qu'empirer avec le temps : « J'écris des petits paragraphes en vert sur fond noir. Des petits

¹² *Drama Queens*, p. 89.

¹³ *Ibid.*, p. 149.

morceaux de quotidien. Des aspirations. Vent vert sur fond noir. Je me dis que c'est mieux d'être intéressant pour le monde entier, les affres de mon quotidien, puisque c'est tout ce que je réussis à écrire. Mon quotidien. Le mien. Pas celui d'un personnage¹⁴ ».

L'impuissance du *je* est soutenue par une profonde solitude qui force l'auteure à déconstruire la confusion narrative entre auteure et personnage. La « voix » personnelle de l'écrivaine se fait clairement entendre dans ce passage ; un cri du cœur est lancé au lecteur, héritier de cette mémoire, le suppliant de comprendre qu'il s'agit bel et bien de la vie navrante de l'auteure, une vie réelle empreinte d'une solitude immense qui motive l'écriture. La description de ses émotions et de ses banales actions du quotidien devient l'essence de l'écriture de ce *je* autobiographique qui est confronté à cette réalité qui sera maintenant la sienne jusqu'à sa mort. Les séjours à l'hôpital, l'isolement dans l'appartement et la sensation de perte générale de contrôle du corps et de l'avenir causée par la maladie créent la claustration de l'auteure-narratrice qui se retrouve confinée à un quotidien lent, douloureux et peu valorisant qui laisse entrevoir une faible estime de soi et une sensation de vide : « Moi, je vais rester enfermée dans ma tour. / Je ne peux plus monter les escaliers. / C'est déprimant, mais ce n'est pas mourir qui me déprime. / C'est le vide. / Il est partout autour. / J'ai la tête vide¹⁵ ». Le *je* autobiographique donne l'impression au lecteur que l'auteure fait, selon les termes de Foucault¹⁶, un « examen de soi » qui mène nécessairement à « l'aveu », soit celui d'une jeune auteure racontant sa propre histoire. Cette utilisation du *je* hautement référentiel dans un univers lié à la perte de soi incite la narratrice à

¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁶ Michel Foucault, *L'origine de l'herméneutique de soi*, conférences prononcées à Dartmouth College (1980), Paris, Édition VRIN, coll. Philosophie du présent, 2013, 155 p.

exploiter « l'espace de la confidence intérieure¹⁷ » et à livrer librement ses pensées afin de se laisser en héritage.

Il est donc possible de conclure que le *je* autobiographique présenté dans *Testament* et *Drama Queens* a pour référent direct l'auteure puisque les éléments fixes des préconstruits du sujet, de l'action et de l'état psychologique lié au personnage qui utilise cette voix sont en cohérence avec les éléments de la vie de l'auteure. Ces éléments, qui composent l'ipséité de l'auteure, contribuent à répondre à la question *Qui est Vickie Gendreau ?* Dans le présent de la narration et dans le présent de l'écriture, les indices factuels et émotifs caractérisent les pensées de la narratrice et aident le lecteur à comprendre la vision du monde personnelle que Vickie Gendreau tente d'offrir en héritage par le biais de la littérature. En ce sens, le personnage lié au *moi* autobiographique crée un legs littéraire unique qui laisse des traces de Vickie Gendreau en tant qu'auteure et femme au Québec dans un présent actuel partagé par le lecteur.

2.1.2 *Moi* fictionnel

La seconde part identitaire de Vickie Gendreau est présentée dans *Testament* et *Drama Queens* par un *je*, un *tu* et un *elle* fictifs qui, en créant des « effets de voix¹⁸ », reprennent les bases des éléments fixes donnés par le *moi* autobiographique pour ériger les éléments mobiles des préconstruits. Les pronoms *je*, *tu* et *elle* sont des indices personnels qui comme Lucien Tesnière le

¹⁷ Florence Dechalonge, *Énonciation et spatialité : le récit de fiction, 19^e-21^e siècles*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2013, p. 15.

¹⁸ Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Paris, Éditions José Corti, 1999, 328 p.

mentionne, n'ont pas de fonction référentielle en soi, mais qui, ajoutés aux verbes, aux adjectifs et aux noms propres prennent une valeur référentielle¹⁹. L'auteure-narratrice adopte parfois des postures externes pour parler d'elle, ce qui, additionné à d'autres éléments fictionnels, propose une certaine fiction d'elle-même. Or, comme le mentionne Philippe Forest, l'expression du double sous une figure fictive est révélatrice d'une éminente authenticité, « car il ne s'agit pas pour l'écrivain de fuir la vérité de sa vie mais, au contraire, de l'approcher plus vertigineusement que ne le permet le dispositif autobiographique²⁰ ». Ainsi, la fiction permet à Gendreau de mieux se représenter pour pouvoir s'offrir en héritage à ses lecteurs.

Avant d'examiner le tout, il me semble primordial de préciser le sens du mot *fictif* qui sera ici utilisé. Ce terme sera généralisé au sens de l'*imagination* et de l'*interprétation* et non au *sens restreint non référentiel*²¹ soutenu par Ricoeur. Le style totalement hybride et éclaté des œuvres de Gendreau ne permet pas de faire une catégorisation générique. Nous avons précédemment montré qu'une grande part du récit, entre autres manifestée par le *je*, a des références réelles dans le monde extérieur de l'auteure. Toutefois, on ne peut passer à côté du fait que la forme de ces récits est soumise au procédé de « fictionnalisation²² » (imagination de sa propre mort, voix de ses proches, etc.) tout en renvoyant à l'histoire personnelle de l'auteure. Suivant la pensée de Cohn qui dit que « les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, alors que les récits non référentiels sont invérifiables et complets²³ », j'ose utiliser le terme *fictionnalisation référentielle* pour

¹⁹ Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988, 674 p.

²⁰ Philippe Forest, *Le roman. le Je*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, p. 71.

²¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1991, p. 133.

²² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 127.

²³ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 33.

aborder l'œuvre de Gendreau, puisque même les séquences fictives des romans sont basées sur des événements réels, factuels et vérifiables qui réfèrent à l'auteure.

Chez Gendreau, la *fictionnalisation* du *moi* débute par l'onomastique. Si le moi autobiographique se manifestait entre autres sous le prénom Vickie, le moi fictionnel se dévoile surtout sous le nom de Victoria Love Gendreau. Le nom du personnage est créé par une transparence partielle où le nom de l'auteure est déformé. Or, il maintient la référence grâce à l'association phonétique (*Vic* de Victoria rappelle le *Vick* de Vickie) et la présence du même patronyme. Comme nous le rappelle Philippe Gasparini, la confusion des noms et prénoms suggère « un rapprochement entre l'auteur et son double²⁴ ». La modification partielle du nom évoque l'intention de fiction, même si l'auteure joue à alterner d'une frontière à l'autre : « Je m'appelle Victoria Love Gendreau. J'aimerais mieux m'appeler Victoria Love Chouinard [...] Je vais garder le Gendreau, parce que j'ai déjà publié un livre avec ce nom-là pis que changer, ça coûte cher²⁵ ». Des éléments autobiographiques sont donc rapidement rattachés au nom fictionnalisé afin que le lecteur puisse faire l'association entre le protagoniste et l'identité réelle de l'écrivaine, sans toutefois ignorer la portion créative et fictive de l'œuvre.

De plus, la part identitaire fictionnalisée est souvent exposée comme un rêve momentané ou une lubie passagère : « J'ose espérer me réincarner en papillon. Demande spéciale. Britney Spears va me promener en laisse. Petit papillon qui coûte cher. Elle me cachera dans une vitrine du Jardin botanique. Il y aura des têtes de mort avec des nuages sur mes ailes²⁶ ». L'imagination

²⁴ Philippe Gasparini. *Est-il Je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 34.

²⁵ *Drama Queens*, p. 154.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

du personnage associé à l'auteure donne accès aux idées et fantaisies qui parcourent les pensées de Vickie Gendreau. Ces moments de folie cernent davantage la personnalité de l'auteure et construisent sa représentation à partir de sa vie intérieure. Comme le mentionne Dorrit Cohn, la fiction est un moyen pour traduire verbalement l'expérience ou la vision mentale²⁷. Une part de l'identité de Gendreau est léguée au lecteur par la transmission des pensées fictionnalisées et imagées, comme en témoigne cet extrait : « As we fail, a good femme gives us refuge. It's so froid comme attitude que les windshield wipers ont besoin d'imagination pour fonctionner. Je suis un char. Je pleure des écrous. Je n'ai pas assez de gaz pour aller mourir en plein milieu de l'autoroute. Un char plate, pas cher, pas cher. Un char topless cheap²⁸ ». Dans le document nommé JEAN SHORT PARTY.DOC destiné à son amie Catherine, le *moi* se fictionnalise par métaphore pour exprimer un sentiment personnel. À travers l'image de la voiture et des mots *pas cher* et *cheap*, le lecteur arrive à saisir l'état d'esprit de la narratrice et décèle son sentiment d'infériorité et d'impuissance. La « posture subjective²⁹ » évoquée par le *je* se fictionnalise pour exploiter « l'espace de la confiance intérieure³⁰ » afin d'ajouter les éléments émotifs à la construction du sujet. L'utilisation de noms modélisateurs péjoratifs, tel que *pute*, formulés dans le document FUCK MEOW HARDER .DOC (« Je suis une pute³¹ »), est un moyen de divulguer les perceptions affectives de l'auteure par rapport à sa vie et d'accentuer l'imminence de sa subjectivité dans le récit. Ces procédés littéraires favorisent le legs de soi et permet de partager un plus grand espace personnel avec le lecteur-héritier.

²⁷ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ *Testament*, p. 86.

²⁹ Dominique Rabaté, *op. cit.*

³⁰ Marie-Pascale Huglo, « Marginalité de la parole ? : *Du mercure sous la langue* de Sylvain Trudel », dans Florence de Chalonge, dir., dans *Énonciation et spatialité : le récit de fiction, 19^e-21^e siècles*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2013, p. 185.

³¹ *Testament*, p. 57.

C'est aussi dans ce *moi* fictionnel que le passé de l'auteure sera raconté. La mémoire individuelle, l'histoire personnelle et les souvenirs sont transportés par la fiction afin qu'ils soient transmis au lecteur. La vie antérieure, celle d'avant le diagnostic de cancer, est relatée par les souvenirs, qui sont principalement constitués de fiction, comme le mentionnent Darrieussecq³² et Forest³³. Dans le cas de *Testament*, les allusions à son métier de danseuse nue et d'escorte se font souvent par la voix de ses proches à qui elle s'adresse dans ses documents. Par exemple, Mikka se rappelle d'un moment intime partagé avec Vickie : « Chaque fois que je vois une Terceel rouge, je pense à elle. À elle nue. À elle dans des chambres d'hôtel qu'elle payait de son cul pour que je vienne le lui pogner dedans. Je me souviendrai toujours de cette nuit avec elle au Pomelo, un hôtel du centre-ville. Elle s'était fait violer en Abitibi. Elle m'a tout raconté à moi, juste à moi³⁴ ». Le *elle* renvoie directement à Vickie puisque les éléments biographiques, soutenus par le *je* autobiographique précédemment utilisé ainsi que par le contexte de narration, créent la cohérence entre les deux pronoms. Le lien biographique est réel concernant cet événement puisque l'auteure elle-même a corroboré l'information lors de son passage à l'émission *Tout le monde en parle*³⁵. En évitant d'utiliser le *je* lorsqu'il est question d'événements douloureux du passé, Vickie prend une distance et s'autorise à valider ou non les informations divulguées. Les procédés fictionnels servent donc parfois de protection pour l'écrivaine afin qu'elle puisse léguer des moments intimes de sa vie, tout en conservant une certaine ambiguïté. La narration à la troisième personne ayant Gendreau comme référent permet à cette dernière d'avoir un regard extérieur à soi et d'exposer au lecteur l'image d'elle-même qui lui est renvoyée par les autres.

³² Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 1996, n° 107, p. 369-380.

³³ Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007, 302 p.

³⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁵ Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, Radio-Canada, septembre 2012, < <http://www.tagtele.com/videos/voir/90146> > (page consultée le 5 mars 2015).

Évoqués à l'imparfait et au passé composé, les souvenirs servent à construire la genèse du sujet et à expliquer qui elle a été : « Avant, elle était Lili, préposée à l'érection. Elle a été beaucoup de choses. [...] Elle n'arrêtait pas de dire qu'elle allait écrire dix livres et qu'elle allait vivre dix ans. Que celui-là allait s'appeler *Cinéma expérimental. Drama Queens*, c'est comme le nom de danseuse du livre³⁶ ». La temporalité dans les passages de fictions est particulière puisqu'il s'agit, comme le mentionne Isabelle Décarie, d'un « temps fictif³⁷ » où la linéarité se déconstruit. Deux types de passé se présentent : un qui est révolu qui fait référence aux expériences antérieures de Gendreau, et un qui est son présent et qui fait référence à ce qui lui est contemporain. L'intention de l'auteure d'écrire dix romans en dix ans est bien connue puisqu'elle en a fait mention dans des entrevues³⁸ et dans ses œuvres. Ses désirs et ses émotions sont donc pour elle dans un présent *actuel*, mais qui devient *passé* puisque, par l'entremise de ses personnages, elle s'imagine dans un futur dont elle ne fera plus partie. Ce passage montre aussi que le changement de voix dans la focalisation interne contredit la théorie de Ricoeur qui veut que le sujet véritable ne puisse jamais être représenté à la troisième personne³⁹. Vickie est entièrement identifiée par le pronom *elle* puisque nous reconnaissons clairement sa voix empreinte de subjectivité dans les informations qui sont léguées en héritage. En remplaçant tous les pronoms à la troisième personne par ceux à la première personne désignant ouvertement l'auteure, on constate qu'il s'agit réellement de cette dernière qui parle d'elle-même. Or, la fiction permet à l'écrivaine d'exprimer une fois de plus son rapport au temps : « Vickie était jolie. Était, oui. C'est difficile, les temps de verbe en temps de deuil⁴⁰ ». Par la voix de Catherine, Vickie fait référence à la lourdeur du temps qui passe et qui,

³⁶ *Drama Queens*, p. 16.

³⁷ Isabelle Décarie, *Thanatographies : écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Ph. D. (Arts et sciences), Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 4-5.

³⁸ Guy A. Lepage, *op. cit.*

³⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1991, p. 14.

⁴⁰ *Testament*, p. 87.

pour elle incessamment, ne sera plus qu'à l'imparfait. L'autoreprésentation à la troisième personne exprime un temps qui sera bientôt révolu, passé et derrière soi. Il s'agit d'un procédé tout à fait banal issu d'un autre écrivain, mais très éloquent provenant d'une jeune femme atteinte gravement d'un cancer. La fiction permet donc de s'approprier un futur dont elle ne fera pas partie et d'assumer un passé qui la compose.

En plus des *je* et *elle*, Vickie Gendreau s'autodésigne par fictionnalisation à l'aide du pronom *tu*. Dans un premier temps, il sera utilisé comme le pronom *elle* pour montrer la perception qu'elle croit que les autres ont d'elle-même :

Je vais te critiquer. Je vais te dire ce que tu es vraiment et tout le monde va m'écouter parce que je suis encore en vie, moi. Tu dis que tu es personne et tout le monde en même temps pour faire cute, mais en réalité tu n'es rien. Tu es du pus, c'est ça que tu es. Du pus qui pourrit les mots et la littérature au grand complet. C'est ainsi. Accepte-le⁴¹.

Cet extrait montre bien que, par la voix de Stanislas qui s'adresse au personnage de Vickie, il est en fait question de l'autoreprésentation de l'auteure. En adoptant un point de vue interne et en prenant parole pour lui, Gendreau fait refléter ce qu'elle pense que les autres pensent d'elle ; ce qui a pour effet de mettre de l'avant sa fragilité et sa confiance ébranlée. Elle projette sur elle une représentation négative et utilise la fiction afin de se distancier de cette représentation. De plus, le substantif personnel *moi* attribué à Stanislas met l'accent sur le contraste vie/mort qui hante les romans. Gendreau donc utilise la voix fictive des personnages pour transmettre ses idées, ses impressions et ses émotions.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

Dans un second temps, Gendreau s'autoreprésente en utilisant un *tu* inclusif et généralisant :

J'ai un ami qui vient de mourir. J'ai un ami qui vient de s'enlever la vie. Ces mots tombent sur la chaussée. Thomas est mort aujourd'hui. Tu penses, mais tu ne penses pas. [...] Tu ne sais pas quoi dire, personne ne sait jamais quoi dire, tu n'as rien à dire, tu sais que tu n'es pas obligée de dire quelque chose, mais tu essayes, tu commences une phrase, / je n'en reviens pas que, / je me demande souvent comment sa mère fait pour, / je me souviens de cette soirée dans le sous-sol/ de ses parents la fois que⁴².

Ici, *je* se transforme en *tu* pour devenir plus englobant et pour se distancier d'une individualité inutile. Ce changement de pronom a pour effet d'inscrire l'auteure dans une généralité, dans un groupe qui pense de la même façon. Il s'agit d'un moyen de s'approprier un tout et de s'y introduire, tout en incluant le lecteur et son amie Raphaëlle à qui elle s'adresse dans le document THOMAS HILFIGER.DOC. *Tu* engage donc implicitement l'ensemble de la société dont le lecteur, Raphaëlle, le personnage de Vickie et inévitablement l'auteure. Bref, tous ceux qui partagent le malaise lié aux mots dans une situation de deuil. Une fois de plus, ce procédé narratologique témoigne de la présence subjective de Vickie Gendreau puisqu'on peut déceler sa voix personnelle par les « effets de réel » instaurés par le rythme du texte qui renvoie à l'expérience vécue. La mise en page, la ponctuation et la fragmentation du texte donnent l'impression qu'il s'agit d'une situation qui a déjà été vécue et qui devient pratiquement un cliché.

La confusion narrative créée par la multiplication des pronoms ayant des référents différents soutient toute l'unicité de *Testament* et *Drama Queens* et confère à ces œuvres une

⁴² *Ibid.*, p. 62.

richesse interprétative considérable. Bien que la fiction soit bel et bien présente et que l'auteure l'utilise pour s'automystifier (entre autres dans *Drama Queens* où la mise en scène d'une exposition sert à s'exposer elle-même), il n'en demeure pas moins que le lecteur retrouve toujours des références émotives ou factuelles liées à l'auteure. Gendreau, tout comme Arcan, « transparaît sous le couvert de la fiction⁴³ », puisque les références deviennent, selon Gasparini, des procédés d'identification⁴⁴ ; ce qui confirme la pensée de Schaeffer selon laquelle la fiction peut dire la vérité et permettre au lecteur d'en apprendre sur un sujet⁴⁵. L'évolution de l'auteure-narratrice (l'allusion à ses passe-temps et son métier) ainsi que le rapport au temps passé montrent la mouvance des éléments mobiles constitutifs d'une totalité. Le legs individuel de Gendreau se construit donc à travers ces procédés littéraires qui laissent transparaître le désir de laisser sa trace, de se raconter et d'offrir son histoire et sa mémoire individuelle en héritage. Le caractère particulier et unique de ces éléments devient en soi un legs littéraire qui met en lumière une forme romanesque ayant une esthétique hors du commun.

2.2 Procédés unificateurs

Les deux parts identitaires de Gendreau exhibées par le moi autobiographique et le moi fictionnel créent ensemble la quasi-totalité de l'auteure. *Testament* et *Drama Queens* confirment

⁴³ Marie-Michelle Hovington, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, M. A. (Lettres), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, p. 119.

⁴⁴ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 17-59.

⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 2002, 352 p.

la théorie de Forest selon laquelle le réel devient le complément de la fiction, « car “ vécu ” et “virtuel” reposent sur la même conjuration fictionnelle de ce “ réel ” dont l'impossible seul appelle le sujet littéraire à une forme possible d'existence⁴⁶ ». D'un côté, on constate une part plus factuelle qui porte le lecteur dans un quotidien banal, mais bien réel rempli d'impuissance, d'insatisfaction, de tristesse et de douleur. D'un autre, on retrouve une part qui exprime l'intériorité, les pensées, l'imaginaire de l'auteure, mais aussi ses souvenirs et les grands événements qui l'ont précédée. Toutefois, un doute est encore légitime concernant la véracité de certains éléments et concernant le lien biographique entre les romans et l'auteure. Certains des procédés littéraires qui sont présentés dans *Testament* et *Drama Queens*, dont l'amalgame du pacte référentiel et fictionnel, l'oralité du texte, la transparence intérieure et la forte présence d'onomastique référentielle, ont pour fonction d'ancrer les parts identitaires de l'auteure-narratrice dans le réel, créant ainsi le legs d'une mémoire individuelle.

2.2.1 Amalgame des pactes

Tout d'abord, la jeune auteure tente clairement de créer un « pacte référentiel » (pour reprendre le terme de Lejeune) afin que la lecture autobiographique soit préconisée. En plus de tous les indices biographiques qui sont laissés par les diverses représentations de l'auteure et des personnages, Gendreau exprime à plusieurs reprises qu'elle « raconte tout dans mes [ses] livres⁴⁷ ». On cherche à renforcer le lien biographique et à solidifier l'identité des trois instances (auteure, narratrice et personnage) nécessaire à l'autobiographie en diminuant la distance entre la

⁴⁶ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ *Drama Queens*, p. 89.

fiction et la réalité. L'auteure insiste en précisant que sa vie de cancéreuse « ne s'invente pas » et que « rien ici ne s'invente. Tout est raconté⁴⁸ ». Or, la part fictive des romans est rappelée à quelques moments afin de nourrir le mystère générique, servant ainsi de « stratégie d'ambiguïté⁴⁹ » : « J'écris de l'autofiction. /J'écris de la fiction./ Lequel des deux est mieux ?/ Ne réponds pas tout de suite./ Jouons⁵⁰ ». Une tension entre vérité et fiction tente d'être maintenue même si plusieurs éléments des textes laissent croire que les éléments autobiographiques dominent les éléments fictionnels. Tout à fait consciente de l'ambiguïté générique de ses œuvres, l'auteure elle-même se questionne concernant ses écrits : « Là, tu vois, je mélange fiction et autofiction./ Est-ce mal ?/ Est-ce que je peux écrire dans la zone grise, de même ?⁵¹ ». Expliquant précédemment qu'elle se questionne à savoir s'il est pertinent pour le lecteur de parler de sa carrière de danseuse nue, l'auteure exprime ouvertement et librement l'ambiguïté dans laquelle elle se trouve. Puisque le lecteur a accès aux questionnements et aux doutes liés aux thèmes et procédés à utiliser, une certaine proximité se crée entre le lecteur et l'auteure, favorisant ainsi la transmission du legs.

2.2.2 Unité linguistique

Le style oral utilisé dans *Drama Queens* et *Testament* accentue « l'effet de réel » et lie l'identité fictionnelle à l'identité autobiographique. Par exemple, lorsque Vickie exprime sa

⁴⁸ *Testament*, p. 139.

⁴⁹ Philippe Gasparini, *op. cit.*

⁵⁰ *Drama Queens*, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

frustration concernant sa prise de poids, l'oralisation permet de renforcer le lien référentiel et de brouiller la frontière étanche entre la fiction et la réalité :

Give me a chair, tabarnac. L'infirmière pivot lui apporte une chaise à roulettes. Chaise inutile. Faut que j'enlève mes bottes. Chaise fucking inutile. Ils veulent me peser. J'ai pris cinquante livres. Crisse. Je poursuis qui ? McDo ? Cadbury ? Je ne saurais pas par lequel commencer. Je suis une grosse truie. Une grosse truie en vie, que je me disais. Mais là, je vais mourir. Je n'avais pas pensé à ça. Mourir pis tout. Ne pas y penser⁵².

Le lexique familier et parfois vulgaire qui est utilisé permet de minimiser l'illusion fictionnelle et d'ancrer le récit dans un univers réaliste. Grâce aux sacres (« tabarnac » et « crisse ») et aux anglicismes (« give me a chair » et « fucking »), on reconnaît rapidement l'oralité du langage québécois, défini par l'auteure comme un « français bilingue⁵³ ». Comme le mentionne Gilles Charest, « le sacre possède une dimension sociale spectaculaire et il s'apparente parfois à un sport oral plutôt qu'à un simple outil verbal⁵⁴ ». Il s'agit d'un moyen d'exprimer autant ses élans émotifs, que son sentiment d'appartenance à la culture québécoise. Les sacres et les mots ayant une référence vulgaire telle que « truie » sont utilisés avec soin dans les textes québécois puisqu'ils offrent « aux phrases parlées une intonation et une intention particulières qui leur donnent du relief et permettent l'expression de sentiments vifs⁵⁵ » et spontanés. L'utilisation de cette oralité québécoise renvoie à l'idée de proximité et de rapprochement entre l'auteure et le lecteur puisque ce type de vocabulaire très familier n'est utilisé qu'en privé et est malvenu en public. Un espace

⁵² *Ibid.*, p. 54-55.

⁵³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴ Gilles Charest, *Le livre des sacres et des blasphèmes québécois*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 12.

⁵⁵ Paul Fraisse, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec, 1970-2010 : des nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, Ph. D., Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, tome 1, 2013, p. 55.

d'intimité quasi dépourvu de censure servant de lieu de partage encourageant la transmission de l'héritage de soi et de sa représentation du monde se crée donc entre l'auteure et le lecteur.

L'acte d'écriture chez Gendreau est explicité à plusieurs moments afin de permettre au lecteur d'entrer dans son univers : « C'est que je n'écris que par mélancolie et fureur, et ça ce n'est pas cute. Je ne suis pas cute quand j'écris. Je pleure. Je morve. Ça éclate⁵⁶ ». Le français québécois sert ici à exprimer toute l'intimité de l'auteure et invite le lecteur dans cet univers privé empreint d'une fureur motivée par l'urgence d'écrire. Comme un livre ouvert, Gendreau exprime et extériorise ses sentiments profonds par un vocabulaire peu raffiné, mais qui sert à imaginer et représenter son être afin d'en léguer une part aux lecteurs. Pour les Québécois, une subtilité sémantique réside dans des mots qui à première vue semblent synonymes. Le lexique québécois renvoie à une image et une représentation précises qui ne peuvent être aussi bien exprimées par un mot d'un registre supérieur ; ce qui explique l'utilisation du mot *morver* plutôt que celle de l'expression *avoir le nez qui coule*. Ainsi, le choix de Gendreau de s'exprimer de façon familière en utilisant l'oralité et les anglicismes n'est pas sans conséquence. Son écriture permet d'accéder à l'image précise qu'elle se fait d'elle-même ou que ses proches lui renvoient. Cette langue québécoise est considérée comme un signe d'appartenance à une province, mais surtout à une société qui comprend le message de Gendreau qu'elle laisse en héritage dans une littérature à l'accent parfois grossier. Ces procédés d'utilisation de la langue sont une forme de critique et d'engagement social que l'auteure exprime par le biais de la littérature. Elle cible un lectorat culturellement outillé pour comprendre le message qu'elle tente de léguer et crée, une fois de plus, un espace commun entre elle et le lecteur québécois afin de favoriser le legs littéraire et individuel.

⁵⁶ *Testament*, p. 51.

La riche diversification et complexification de la langue qui crée l'unicité de l'œuvre limite le lectorat. Comme le souligne Aimee Wall⁵⁷, l'oralité et la portée référentielle du français présenté dans les romans de Gendreau rendent le travail de traduction particulièrement complexe puisque de multiples subtilités culturelles et référentielles y résident. Utiliser le français québécois est donc une façon de s'assurer d'abord et avant tout d'être comprise par ses pairs et de projeter l'image de soi désirée.

De plus, la construction syntaxique fautive souligne largement l'intention de s'exprimer dans un style oral. Les phrases courtes, abrégées et escamotées en plus des nombreuses contractions procurent du mouvement à l'écriture et lui donnent le caractère concret et réaliste de la langue parlée au Québec. Par exemple, la suppression du pronom impersonnel *il* dans la phrase « Faut que j'enlève mes bottes » et la phrase nominale « Chaise fucking inutile » mettent de l'avant l'aisance de la locutrice et rappellent son appartenance réelle à la société québécoise. D'ailleurs, le choix d'écrire en organisant les mots, les syntagmes et les phrases de façon à rappeler l'acte de parole témoigne clairement de la revendication de l'appartenance québécoise et du désir de communiquer avec son lecteur. Il s'agit d'une trace qui met en lumière l'identité de l'auteure. Si Vickie Gendreau avait voulu s'inscrire dans une autre littérature francophone, elle aurait utilisé un registre de langue plus élevé et aurait mis de côté tous les faits de langue propres au français parlé au Québec. Lorsqu'on écoute l'entrevue de l'auteure à l'émission *Tout le monde en parle*⁵⁸, on constate que le registre familier et populaire qu'elle utilise elle-même tous les jours est analogue à celui qu'on retrouve dans ses livres. C'est donc dire que sa plume, qui devient la parole des

⁵⁷ Aimee Wall, *Autofiction in Translation : Translating Vickie Gendreau's Testament*, M. A. (Translation Studies), Montreal, Concordia University, 2015, 157 p.

⁵⁸ Guy A. Lepage, *op. cit.*

personnages qui l'incarnent, témoigne de son être, de son identité, ce qui facilite la transmission du legs individuel.

2.2.3 Transparence intérieure

La langue orale de l'écriture de Gendreau provoque un effet dynamisant. En présence de cette fragmentation phrastique, les cris, les soupirs, les rires et les pleurs évoqués par les mots choisis se font entendre et dessinent le mouvement de conscience de l'auteure. C'est entre autres par le registre de langue et l'effet de l'oralisation du texte que la « transparence intérieure⁵⁹ » se construit. Cette transparence, qui se traduit par l'entremise des monologues intérieurs, libère un flux de pensées brutes et peu affinées qui réunit la part autobiographique et fictionnelle de Vickie Gendreau. Le monologue intérieur exprime la « simultanéité de l'expérience⁶⁰ » dans un présent qui provoque un « effet de synchronisme⁶¹ » entre le temps de l'histoire, de l'action et de la narration « créant ainsi l'apparence du “vrai”⁶² ». Par exemple, le présent instantané et la fragmentation des phrases permettent à Vickie d'extérioriser ses pensées et de proposer un moment *en direct* au lecteur : « Envie de boire et d'arrêter de lire. Aucun des deux n'arrive. Je reste dans le bain, pisse dedans, finis le livre. Je me demande qui pourrait bien vouloir se masturber dans mon vagin. Pas de réponse. Pas me regarder dans le miroir. Les dernières pages du livre dans l'eau rendue glaciale⁶³ ». La description de ses actes et de ses pensées autorise au lecteur l'accès à une

⁵⁹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, op. cit.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁶¹ *Ibid.*, p. 225.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Drama Queens*, p. 58.

intimité intérieure peu fréquente. Aussi saugrenues et banales qu'elles soient, les pensées élaborent l'identité fondamentale de la protagoniste en confessant, sans censure, son présent à ses légataires. C'est par cette transparence narrative que les deux identités de Gendreau se réunissent, car l'une expose un présent immédiat proche de la réalité et l'autre recompose les souvenirs par le monologue remémoratif. Ce type de monologue, défini par Cohn comme étant une façon de décrire l'empreinte laissée de l'histoire du protagoniste dans sa mémoire⁶⁴, est utilisé entre autres par l'auteure dans les sections .DOC de *Testament*. Plusieurs facteurs, dont la mise en page et les réactions des destinataires suite à la lecture des passages .DOC, donnent l'impression qu'un dialogue entre Vickie et ses proches se crée. Or, il demeure que la lettre est d'abord écrite sous une représentation monologique ne donnant la parole qu'à l'auteure de ces lettres, soit Vickie. Ces passages, bien qu'ils soient destinés à un proche, sont présentés comme des monologues remémoratifs ayant une fonction mémorielle puisqu'ils exposent les souvenirs personnels et profonds de l'auteure. Par exemple, lorsque Vickie s'adresse à sa mère dans le document HELVETICA PROVENCHER.DOC, elle évoque des vicissitudes du passé tout en les réactualisant dans sa mémoire : « Maman, j'ai enlevé ma robe et je ne l'ai plus jamais remise. Tout le monde a vu mon papillon. J'ai cerné plusieurs verges de mes lèvres. J'ai fait du lip-sync sur des tounes cochonnes dans le métro. Personne n'entendait. J'avais mes écouteurs⁶⁵ ». Les événements marquants de sa vie et de sa carrière sont racontés dans un long monologue entrecoupé des impressions de sa mère. Ainsi, l'esprit qui laisse surgir les souvenirs reconstitue l'identité antérieure de l'auteure et explique son identité actuelle. Les souvenirs s'actualisent en prenant possession des pensées de l'auteure, encore vulnérable face à ces événements.

⁶⁴ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁵ *Testament*, p. 107.

Nous avons constaté dans ce chapitre que le *moi* autobiographique, principalement constitué des éléments mobiles des préconstruits, expose les événements indubitablement factuels et vérifiables. La conjugaison des verbes au présent accentue l'effet de réel et ancre la narratrice dans un quotidien authentique, concret et représentatif de sa situation de santé. Quant à lui, le *moi* fictionnel se présente comme essentiel au moi autobiographique puisqu'il permet d'explorer les confins intérieurs, émotifs et mémoriels de l'auteure. Ainsi, la conjugaison au passé devient le symbole métaphorique de la représentation temporelle de l'auteure et de la modification de son rapport au temps. En s'autodésignant par les trois premières personnes du singulier, Gendreau alimente l'ambiguïté entre fiction et autobiographie, mais prouve, chaque fois, qu'il s'agit bien de son histoire personnelle. Certains procédés, tels que l'amalgame des pactes autobiographique et fictionnel sous-jacent à l'autofiction, l'unité linguistique caractérisée par l'oralité du texte et la présence de la transparence intérieure, servent de liant aux deux parts identitaires afin d'exposer une représentation totale et complète de l'auteure. La fiction sert donc dans l'œuvre de Gendreau à consolider les éléments autobiographiques et fournit les éléments manquants afin de léguer, par l'exposition de l'identité entière, la mémoire individuelle et personnelle. Tous ces procédés littéraires caractéristiques des romans de Gendreau construisent un legs littéraire unique qui favorise l'inscription individuelle. C'est grâce à cette édification littéraire de soi que Vickie Gendreau se laisse en héritage à ses lecteurs devenus héritiers.

CHAPITRE 3

INSCRIPTION SOCIALE : OFFRIR UN HÉRITAGE

3.1 S'inscrire dans une société

Avec une visée testamentaire, il n'est pas surprenant que le désir de faire et de marquer la mémoire soit un facteur de motivation à l'écriture. L'écrivain qui fait son testament littéraire souhaite survivre à son œuvre, mais aussi témoigner de sa présence et de sa contribution au sein de la société. Loin des intentions narcissiques et nombrilistes, Gendreau fait un portrait de la société québécoise et vainc l'oubli de ceux qui l'ont précédée. Plusieurs éléments tendent à montrer que la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, est un véritable agent structurant de ses récits testamentaires. L'inscription sociale de l'auteure passe entre autres par les filiations littéraires et sociales, l'omniprésence de l'onomastique et la représentation du corps souffrant.

3.1.1 Filiation littéraire

Un des aspects particuliers à l'écriture de Gendreau est l'insertion de figures littéraires mythiques dans l'univers fictionnel. À plusieurs reprises, et ce autant dans *Testament* que dans *Drama Queens*, des noms d'auteurs surgissent et viennent déstabiliser l'espace sombre et *underground* créé par la prostitution, la consommation et la souffrance. Que ce soit Proust, Nietzsche, Asimov, Aquin, Woolf, Arcan, Yvon, etc., ces noms soufflent un vent d'érudition et d'intellectualité qui contraste avec l'univers global des œuvres. Souvent, les figures d'écrivain ne sont présentées qu'en surface, comme si seul leur nom était suffisant, rappelant le procédé de *name*

dropping. Toutefois, en approfondissant l'analyse, nous constatons que ces noms, connus grâce à leurs œuvres, ont une fonction mnémonique bien précise, car seule « l'œuvre est immortelle » et peut « assurer le souvenir¹ ».

Comme l'auteure procède avec les noms de Marie-Soleil Tougas et d'Ève Cournoyer², l'intention la plus évidente de l'utilisation des noms de figures littéraires est de vaincre l'oubli. Dans un premier temps, Gendreau honore la mémoire de certains auteurs et de leurs œuvres en leur accordant de brèves apparitions dans ses romans : « - Jean Genet. *Les nègres*, c'est drôle à lire dans un parc au gros soleil sale³ ». Visiblement attachée à ces personnalités et à leurs œuvres, elle se fait le devoir de continuer à en parler afin qu'ils soient découverts ou lus de nouveau. Par le fait même, il s'agit d'une façon de cibler un lectorat érudit et lettré, mettant à l'écart les lecteurs qui ne disposent pas de ces références littéraires. Ramener à la charge les différentes lectures qui ont marqué est une façon de « relancer des œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens⁴ ». Comme le mentionne Tiphaine Samoyault, « la littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut⁵ ». Ainsi, en suivant cette logique, Gendreau doit se remémorer ces auteurs afin de pouvoir elle-même s'inscrire dans la mémoire littéraire. Il s'agit, selon Rioux et Brousseau, d'une « refonte littéraire⁶ » qui entraîne l'actualisation et la perpétuation de la mémoire culturelle. Le caractère rhizomatique du phénomène littéraire est dans ce cas mis de l'avant puisque les auteurs se nourrissent les uns et les autres, d'une époque à l'autre, rendant interdépendantes la

¹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 2013, p. 42.

² *Drama Queens*, p. 97, 103, 129, 148.

³ *Testament*, p. 28.

⁴ Annick Bouillaguet, citée dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. 128, 2001, p. 92.

⁵ Tiphaine Samoyault, *ibid.*, p. 33.

⁶ Annie Rioux, Simon Brousseau, « Quand la littérature se souvient d'elle-même », *Temps zéro*, 2010, n° 3, < <http://tempszero.contemporain.info/document508> > (page consultée le 16 décembre 2015).

lecture et l'écriture : « Tous à nous manger les uns les autres avec nos textes et nos livres. Tous, à réchauffer les restants les uns des autres, de décennie en décennie, on est devenus de si brillants micro-ondes⁷ ». Cet extrait montre la nécessité du passé qui est le pilier du présent : les idées, les styles, les méthodes d'écriture circulent, mais s'amalgament chaque fois pour créer quelque chose de nouveau à partir de ce qui a été fait. Ainsi, lorsque Gendreau exprime son admiration pour Woolf, nous pouvons conclure que cette dernière a été une source d'inspiration pour l'auteure : « Elle [sa mère] sait que j'aime Virginia. Elle m'a vue lire *Les vagues* à en oublier de manger, à en sauter toute une génération de repas⁸ ». L'imaginaire des romans de la jeune écrivaine entraîne des figures littéraires marquantes autant pour elle que pour la majorité des lettrés francophones et crée une forme de circulation où la transmission de la mémoire des autres est nécessaire à la transmission de sa propre mémoire. Le lecteur accède donc à la genèse littéraire de la femme lettrée qu'était Vickie Gendreau, tout en recevant un héritage culturel d'une valeur inestimable.

Dans un deuxième temps, la cohabitation d'auteurs dans un même texte, même s'ils s'y présentent de façon fugace, permet à l'auteure de justifier sa propre présence. En exposant son parcours littéraire, ses connaissances, ses critiques et ses acquis, Gendreau légitime sa présence au sein de la communauté intellectuelle. Certains des grands noms cités représentent une forme d'intelligence et de réussite sociale : « Je me demande si Beyoncé lit du Asimov. Je me demande si les cheerleaders lisent du Asimov⁹ ». Ainsi, lorsque Gendreau se questionne ironiquement, elle laisse sous-entendre que les femmes misant davantage sur l'apparence n'ont sans doute pas les

⁷ *Testament*, p. 132.

⁸ *Drama Queens*, p. 76.

⁹ *Ibid.*, p. 142.

capacités nécessaires pour apprécier la teneur d'Asimov. En dégageant elle-même cette image de femmes aux mœurs légères dont la seule préoccupation est le corps puisqu'elle est danseuse nue et prostituée, elle déconstruit ce stéréotype en montrant au lecteur qu'elle est intellectuelle malgré ses choix de vie et de profession. Cela dit, si ces lectures ont précédé son écriture, Gendreau se considère parmi les intellectuels lettrés et y défend sa place. Toutefois, une certaine forme d'admiration envers les figures littéraires présentées se ressent. Elle s'inspire clairement du parcours de quelques-uns afin de valider ou de comparer ses méthodes d'écriture. Par exemple, Simone de Beauvoir et Jean Genet deviennent des éléments référentiels qui aident à cerner la réalité dans laquelle Gendreau s'inscrit : « Simone de Beauvoir n'était pas pressée par le temps, elle. Elle avait le temps de prendre le thé avant d'écrire. [...] Je suis un peu jalouse. Je suis tellement pressée par le temps que tout ce que je dis doit être littéraire. Genet écrivait en gros morceaux. Douze heures par jour pendant six mois¹⁰ ». Emprisonnée par sa maladie qui progresse rapidement, Gendreau prend la mesure de l'urgence d'écrire à laquelle elle est confrontée et souligne le fossé qui la sépare de ses homologues. Elle tente de se démarquer des autres et de signaler son unicité en rappelant son ultimatum : « Je me tire dans le pied en écrivant ce livre. Je m'en fous. Je vais mourir. Je vais en écrire huit autres avant. Un par année, comme François Blais. Je ne suis pas un escargot comme les autres auteurs. Je suis ici pour témoigner, confortablement installée dans mon gouffre¹¹ ».

Tout en mettant de l'avant ses différences par rapport aux auteurs qu'elle admire et qui parfois deviennent des facteurs de motivation, elle s'associe clairement à Marie Uguay, poétesse

¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹¹ *Ibid.*, p. 61-62.

décédée à 26 ans d'un cancer des os¹². Partageant le sentiment de fatalité entremêlé du désir de vivre et la passion des mots, Vickie Gendreau et Marie Uguay se retrouvent dans l'espace clos de la solitude du mourant n'ayant que l'écriture comme dernier recours. Le style et les thématiques poétiques, l'urgence d'écrire qui force à adopter un sens testamentaire et la souffrance physique lient ces femmes par un destin fatal et la construction d'un legs littéraire. Uguay semble devenir une « alter-égo¹³ » pour reprendre les mots de Chloé Savoie-Bernard, une alliée, un repère envers qui Gendreau est remplie d'admiration et qui lui permet de ne plus se sentir seule et de partager ses réflexions : « Je me demande si Marie Uguay se faisait traiter de salope comme moi¹⁴ ». Elle se voit en elle et tente même par moment d'incarner la version contemporaine de cette poétesse en se faisant appeler comme tel : « Marie Uguay en tutu, ma grande amie, la plus importante, avait le cancer du cerveau¹⁵ ». Par la voix de Mathieu Arsenault, l'auteur de *Testament* et *Drama Queens* insiste sur la ressemblance entre sa vie et celle d'Uguay et crée un rapport d'équivalence¹⁶. Toutes deux vivent des émotions et sentiments similaires correspondant à leur état de santé et à la pratique de leur art : « La poésie : faire Enter à tout bout de champ. Pour rendre la vie supportable. Marie Uguay et moi, on se sent comme des grains de sable. Je me méfie de moi-même, parce que je finis ma vie par un point. Alors que ma vie est censée être un poème¹⁷ ». La métaphore du poème explique comment ces deux auteures ont dû faire face à leur destin. La poésie et l'écriture sont devenues des moyens pour accepter leur destinée et rendre le quotidien plus supportable. L'écriture

¹² Stéphan Kovacs, « Introduction », dans Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 8.

¹³ Chloé Savoie-Bernard, *Traverser l'immobile : le déplacement dans le Journal de Marie Uguay*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 7.

¹⁴ *Drama Queens*, p. 34.

¹⁵ *Testament*, p. 123.

¹⁶ Chloé Savoie-Bernard, *op. cit.*

¹⁷ *Drama Queens*, p. 61.

est, pour Arcan, Uguay et Gendreau, un moyen viscéral de se garder en vie¹⁸, de supporter la douleur (quelle qu'elle soit) et de s'imposer au monde pour y laisser une marque. Il s'agit, comme le rappelle Hovington, de « prendre le contrôle de son existence¹⁹ » et d'attester de son identité afin de dessiner le souvenir de soi qui marquera les mémoires. En s'associant à Uguay, Gendreau permet non seulement de rappeler l'histoire de cette femme, mais aussi de perpétuer une mémoire culturelle et littéraire qui est toujours d'actualité.

La présence des figures légendaires dans l'œuvre de Gendreau permet de comprendre de quelle façon Gendreau se lègue à la société, tout en s'imposant au milieu littéraire. Si Savoie-Bernard prétend que la mise en scène parfois loufoque des figures littéraires chez Gendreau a pour fonction de « désacraliser²⁰ » ces auteures afin d'amoindrir leur mythification, nous pensons plutôt qu'il s'agit d'une façon de leur rendre hommage, de les réactualiser et d'en faire ses contemporaines. Dans *Testament* et *Drama Queens*, la mémoire culturelle est sortie des oubliettes afin de stimuler la mémoire collective et d'autoriser Gendreau à se laisser en héritage en dressant un portrait littéraire de la société. Ce phénomène mnémonique lié à la littérature est aussi observable dans la présence de la filiation sociale qui ponctue l'œuvre de Gendreau.

¹⁸ Marie-Michelle Hovington, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, M. A. (Lettres), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, p. 106.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Chloé Savoie-Bernard, *op. cit.*, p. 103.

3.1.2 Filiation sociale

Bien qu'il s'agisse d'autofiction ne racontant l'histoire que de l'auteure, *Testament* et *Drama Queens* proposent un portrait global d'une société par le biais de l'onomastique. Le *name dropping* est un procédé largement utilisé par Gendreau puisque l'auteure, dans ses deux romans, mentionne plus de 45 noms de personnalités connues, dont une grande partie est littéraire. L'emploi des noms *people* a inévitablement pour fonction de tenter d'impressionner le lecteur en exposant des connaissances sociales, mais sert davantage à inscrire l'auteure dans une société et une époque bien précises. En évoquant le nom de Jean-François Harrisson, Mahée Paiement, Charles Lafortune, etc., Gendreau souligne l'instabilité référentielle attachée à ces noms. Bien connues au Québec actuellement, ces personnalités seront sans doute dans l'oubli d'ici 50 ans. D'une certaine façon, il s'agit de revendiquer son appartenance à une époque en évoquant des références culturelles communes avec celles des lecteurs. L'accent n'est pas mis sur la notoriété et le critère social de ces noms, mais plutôt sur l'attestation de l'identité québécoise contemporaine qu'ils procurent à l'écrivaine. Puisqu'ils sont pratiquement énumérés et peu liés à l'histoire des romans, les noms propres *people* servent d'appuis aux événements banals du quotidien, mais sans pour autant que chacun ne soit porteur référentiel : « Maude est passée au *Cercle*, le jeu télévisé qui était animé par Charles Lafortune, un parmi tant d'autres²¹ ». Au contraire, l'insignifiance et l'ordinaire de ceux qui deviennent des modèles sociaux sont mis de l'avant. Ainsi, la perte des valeurs sociales saines au profit de la beauté, de la réussite et de l'argent est sous-jacente au discours parfois ironique. Britney Spears, Beyoncé, Ryan Gosling, etc., sont des référents généralisables d'une culture de masse des années 2010 où l'uniformité, la célébrité et la jeunesse sont préconisées au détriment des valeurs humaines fondamentales. Ce sont des noms étiquettes

²¹ *Ibid.*, p. 21.

qui sont périssables puisqu'ils seront sans doute dans l'oubli d'ici quelque dizaines d'années. D'ailleurs, chez Gendreau, les noms de personnes connues ne sont jamais utilisés dans un contexte typique de rencontres mondaines. Ils sont souvent mis dans des situations fictionnelles où on ne leur fait qu'allusion, simplement pour montrer que ces gens font partie de l'imaginaire culturel de l'auteure : « À tout moment, Jim Jarmusch pourrait entrer pour me chanter *I Put a Spell on You* avec sa voix cigarettée. À tout moment, le poète André Morales pourrait arriver en boxers avec du whisky et m'offrir des Marlboro²² ». Ainsi, le *name dropping* est utilisé davantage pour témoigner et critiquer de façon indirecte des valeurs et des connaissances culturelles de l'époque de la culture de masse dans laquelle l'auteure s'inscrit. Gendreau met en évidence sa perception de la société dans laquelle elle évolue et offre en héritage cette vision du monde aux lecteurs afin qu'ils prennent conscience de cette culture et se souviennent.

Toutefois, deux personnalités sont évoquées de façon récurrente, soit Marie-Soleil Tougas et Ève Cournoyer. La mort de la première a marqué profondément l'imaginaire collectif québécois, créant un événement social d'envergure. Mademoiselle Tougas, qui était une icône de la jeunesse florissante québécoise, a laissé un grand vide après son décès. Marie-Antoine, la sœur de Victoria Love se rappelle comment cette dernière avait réagi à l'annonce de ce décès :

Quand Marie-Soleil Tougas est morte dans son tragique accident d'avion, la vie de ma soeur a basculé. Drama Queen à s'en arracher les cheveux de la tête. Elle a passé des heures en petit bonhomme devant le téléviseur à regarder les gens se mobiliser. Tous ces gens qui promettaient de ne jamais l'oublier. [...] Marie-Soleil, c'était notre princesse Diana québécoise. Victoria Love, ma mère et moi, on n'était personne, on resterait personne, on passerait à travers cette vie toutes les trois en restant personne, mais Marie-Soleil, elle, elle était parvenue à être quelqu'un, quelqu'un d'important. Des tonnes de gens qui ne l'avaient

²² *Testament*, p. 17.

jamais rencontrée en vrai, en chair et en os, des milliers de personnes la pleuraient. Elle y était parvenue²³.

La génération de Vickie, qui était alors toute jeune lors du décès de la comédienne, se rappelle ces moments de deuil médiatique au même titre que la génération précédente se souvient de la mort de René Lévesque. Une admiration envers l'attention médiatique et sociale de cette perte est palpable. Pour l'auteure, réussir à avoir un destin posthume aussi flamboyant relève du défi. Comme elle le sous-entend dans ces lignes, c'est lors de la mort que la réussite sociale d'une personne est évaluée. Nommer ces figures emblématiques pour illuminer ses souvenirs permet, comme le mentionne Marie Bornand, de « recréer une communauté, un enracinement collectif²⁴ ». Devenir quelqu'un ayant sa propre identité et sa raison d'être dont les autres se souviendront longtemps, dresser le portrait de la collectivité afin de s'y inclure durablement, voici l'intention fondamentale de Vickie Gendreau, même si la tâche est vouée à l'incomplétude. Il y a dans cette volonté de « transmettre malgré tout », pour reprendre l'expression d'Anne Martine Parent, un « héritage qui porte l'empreinte indélébile de la mort²⁵ » qui laisse au lecteur « non pas un "savoir", mais la hantise d'un savoir [...] [car] les morts s'imposent à la conscience du lecteur qui se trouve à en hériter, à hériter de leur mémoire²⁶ ».

Bien qu'elle ait été moins connue par l'ensemble de la population, Ève Courmoyer n'a laissé personne indifférent face à sa mort. La communauté artistique a été particulièrement ébranlée par cette perte soudaine qui a été largement médiatisée. En explorant les effets sociaux résultant du

²³ *Drama Queens*, p. 103-104.

²⁴ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de la langue française, 1945-2000*. Genève, Éditions Droz, 2004, p. 36.

²⁵ Anne Martine Parent, « Transmettre malgré tout », *Protée*, 2009, vol. 37, n° 2, p. 77.

²⁶ *Idem*.

décès de ces deux individus, Gendreau leur assure une mémoire et se fait un devoir personnel de les faire revivre dans l'imaginaire des lecteurs. Dans l'optique de vouloir elle-même laisser sa trace, l'écrivaine de *Testament* et de *Drama Queens* entretient une admiration et une curiosité envers les répercussions mémorielles de la mort de femmes artistes : « Ça me travaille, les morts médiatiques. Ève Cournoyer s'est suicidée le 12 août 2012. / Pourquoi, Ève ? / Je ne te connaissais pas. / Je peux juste m'imaginer. / Je vais faire de toi une Marie-Soleil contemporaine²⁷ ». Vickie tente de comprendre le destin de ces femmes, comme si leur histoire rejoignait la sienne, comme si en ces lourdes pertes sociales Vickie s'envisageait. Cet intérêt mémoriel sous-entend une question récurrente dans *Testament* et *Drama Queens* : la mort a-t-elle un impact social ? Le désir de laisser une trace dans la communauté est omniprésent dans les œuvres de la jeune auteure. Chacun des passages nous rappelle son besoin criant de s'inscrire dans la société et d'émouvoir, de toucher les gens lors de son éventuel départ. Elle espère s'imposer et prendre place dans le monde littéraire en créant des œuvres uniques qui auront un impact social et dont les références collectives agiront comme transmetteur d'héritage. Elle souhaite plus que tout pouvoir avoir autant d'impact sur la société, marquer l'imaginaire et la mémoire collective tout comme Marie-Soleil Tougas et Ève Cournoyer ont pu le faire et non être simplement de passage comme d'autres célébrités. L'écriture est donc l'ultime outil dont elle dispose pour créer un legs littéraire tangible et contribuer au monde artistique de sa société.

²⁷ *Drama Queens*, p. 131.

3.1.3 Omniprésence onomastique

L'onomastique dans l'œuvre de Gendreau a une place capitale puisque c'est grâce à ce critère qu'un ancrage dans la réalité, qu'un attachement à la vie réelle et tangible établit les références culturelles.

Les toponymes, très présents dans l'œuvre de la jeune auteure, servent d'ancrage à la réalité géographique. Tous les noms de lieux mentionnés dans *Testament* et *Drama Queens* sont existants au Québec, ce qui accentue le lien référentiel. Par exemple, les noms de rues mentionnés (St-Denis, St-Hubert, St-Laurent, etc.) constituent une géographie référentielle liée à l'auteure. Certains endroits évoqués, tels que La librairie Port-de-tête, le restaurant le Nil bleu, la vidéothèque la Boîte noire, etc., construisent une spatialité stable qui représente le style de vie de l'auteure-narratrice. Fréquentés par les intellectuels, ces lieux deviennent des indices d'une vie montréalaise *underground* et vivante à laquelle l'auteure semble participer au moment de l'écriture. Les toponymes portent une charge mémorielle importante puisqu'ils s'associent à des souvenirs et à des événements heureux ou malheureux. Nommer des lieux fréquentés, c'est laisser une part de ses souvenirs en héritage, comme le personnage de Mikka le fait dans *Testament* : « La chambre du Pomerol se trouvait au bout du corridor. Comme celle de Char Rouge en Abitibi. Je l'ai laissé là. Avec Char Rouge au bout du corridor. En elle. J'aurais peut-être dû rester. J'ai été si lâche. Au moins, maintenant, je peux partager son secret²⁸ ». L'aveu et la confiance passent entre autres par ces lieux évocateurs pour l'auteure et référentiels pour le lecteur.

²⁸ *Testament*, p. 94.

Les titres donnés aux documents .DOC adressés à ses proches dans *Testament* et les titres de film qu'elle imagine dans *Drama Queens* sont une des particularités stylistiques de ces œuvres. Tout comme le nom du personnage Victoria Love Gendreau, ces noms fictifs sont des déformations onomastiques qui s'associent au monde référentiel. Par exemple, « NIPPLE KIDMAN.DOC²⁹ », « SAMANTHA FUCKS.DOC³⁰ » et « *Clamédia Sinensis*³¹ » renvoient par association phonétique à des noms propres de personnalités (Nicole Kidman et Samantha Fox) ou d'entreprises (Camélia Sinensis) connues. En substituant certains mots par d'autres qui ont la même sonorité, l'auteure donne un sens nouveau au titre sans toutefois retirer sa référence culturelle. Ainsi, *nipple*, *fucks* et *clamédia* ajoutent une dimension sexuelle aux noms afin de témoigner de l'importance de cet univers dans la vie de l'auteure-personnage. Certains autres titres dans *Drama Queens* portent une référence littéraire (par le nom d'auteur ou le titre de roman) qui expose l'érudition de l'écrivaine. Entre autres, « Anna Kétamine³² », « Christine Mango³³ » et « Mimosa Woolf³⁴ » font référence au roman de Tolstoï et aux auteures Christine Angot et Virginia Woolf. De plus, deux des trois noms substitués des titres donnés en exemple renvoient à la drogue et l'alcool qui, une fois de plus, évoquent un aspect de la vie de l'auteure. L'onomastique vient ainsi donner des informations clés au lecteur à propos de l'imaginaire et des valeurs de l'auteure d'une part, et d'autre part concernant la société contemporaine. Par exemple, la récurrence des anglicismes, du vocabulaire sexuel, des entreprises de consommation et des personnalités connues indique qu'il s'agit possiblement de valeurs sociales importantes, sans quoi il n'en serait pas question.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Drama Queens*, p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*, p. 53.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

Ces titres sont tout à fait représentatifs de l'œuvre de Gendreau puisqu'on y retrouve le même amalgame d'éléments dans son écriture : vivacité, imagination, créativité, réalité, culture, style, le tout ironisé et mystifié par la fiction. Le legs social se fait donc ressentir jusque dans l'onomastique où autant le caractère intime et personnel de l'auteure que l'aspect social et culturel du Québec sont mis de l'avant.

3.1.4 Le corps comme symbole de souffrance

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le corps est une obsession fréquente dans la littérature féminine actuelle puisque nous y observons la « surabondance des représentations de corps féminins³⁵ ». Malheureusement bien ancré dans les valeurs sociales, le culte de la beauté et du corps parfait fait des ravages. Se soumettre à ces standards de « corps-objet répondant à des stéréotypes normatifs sexistes³⁶ » devient un sujet particulièrement d'actualité. Tel que l'écrit Gendreau dans *Drama Queens* : « on travaille pour une industrie de l'image. Une image, une seconde, et on passe à la suivante. Une parmi tant d'autres. Tout le monde a droit à son petit deux minutes de gloire, mais ça ne dure pas longtemps. Je suis un numéro dans le téléphone du garçon avec qui j'ai couché hier. Je vis dans un éternel lendemain de veille³⁷ ». La société de consommation dicte par ses publicités et ses médias comment se comporter et comment considérer

³⁵ Marie-Claude Dugas, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*. M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 100.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Drama Queens*, p. 33.

l'autre. La quantité et l'image extérieure sont priorisées au détriment de la qualité et du bien-être véritable. La femme semble parfois n'exister que dans le regard de l'autre, se construisant une fausse estime d'elle-même bâtie sur des paramètres superficiels. Le discours environnant, dans lequel les femmes (dont la protagoniste des romans) évoluent, instaure des pressions qui deviennent carrément obsédantes pour elles. Pour Gendreau, être une femme sous-entend nécessairement le poids des apparences : « Les apparences m'ont toujours obsédée. Je n'y peux rien. Je suis une fille. Une vraie de vraie³⁸ ». De génération en génération, les critères de réussite sociale basée sur l'apparence physique et la perfection du corps ont pris de l'ampleur. Comme l'explique David Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, les femmes posent leur valeur sociale sur le registre de l'apparence. Elles valent ce que leurs corps valent dans le commerce de la séduction³⁹. À l'instar des protagonistes de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche, Vickie Gendreau souffre de ne pouvoir « être jolie comme les filles des magazines⁴⁰ ».

De plus, chez Gendreau, le corps est un symbole de souffrance où la dégradation rappelle l'arrivée imminente de la mort. Traitée comme un objet sexuel s'offrant à tous, la narratrice de *Testament* et *Drama Queens* aborde sa sexualité avec impudeur et trivialité. Se décrivant parfois ayant la « bouche pleine⁴¹ », parfois ayant besoin de se « crosser » avec son « dildo⁴² », ou encore ayant « cerné plusieurs verges de [s]es lèvres⁴³ », la narratrice exhibe les détails d'une vie sexuelle débridée. Cette crudité parfois embarrassante laisse entrevoir les douleurs émotionnelles liées aux

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 1990, p. 268.

⁴⁰ *Drama Queens*, p. 72.

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴² *Testament*, p. 57.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

exigences de la société qui l'ont conduite vers la danse et la prostitution. Entre autres, lorsque la narratrice avoue à sa mère avoir couché « avec plusieurs hommes pour de l'argent », manger des « coups durs » pour déjeuner et avoir « bu tous les jours pendant dix ans⁴⁴ », c'est une fragilité et une détresse immense qui ressortent de ses propos. Avant d'être atteinte du cancer, Vickie utilise son corps tel un objet sexuel dédié à la séduction puisque sa « profession [l']exige⁴⁵ » et obtient une certaine forme de pouvoir et de libération, tout comme les narratrices de *Folle* et de *Putain d'Arcan*⁴⁶. Toutefois, la maladie qui la déforme par l'enflure et les vergetures la force à voir son corps se dégrader et à perdre sa beauté. Sa féminité, qui était jadis déterminée par sa « carrière de préposée à l'érection⁴⁷ », devient un lourd fardeau. Ne correspondant plus aux critères sociaux de beauté, la narratrice de *Drama Queens* se sent rejetée : « Ma tête, elle dit que je ne suis plus jolie et que personne ne veut de moi⁴⁸ ». Son corps devenu une « épave⁴⁹ », elle ne ressent plus son utilité et perçoit sa valeur sociale diminuer. Selon David Le Breton, le regard d'autrui influence la valeur qu'une personne accorde à l'image de son propre corps et l'intériorisation du jugement social affecte grandement l'estime de soi⁵⁰.

Pour celle qui avait construit une part de son identité sur sa beauté reflétée dans le regard de l'autre, la dégradation de l'enveloppe corporelle est une mort en soi : « La fille a une peau de marbre mou à cause de ses vergetures. [...] Juste à la regarder, tu devines. La fille est malade. Il y a un an, tu payais la fille pour qu'elle enlève son soutien-gorge. Maintenant, tu la payerais pour

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁶ Marie-Claude Dugas, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁷ *Testament*, p. 108.

⁴⁸ *Drama Queens*, p. 114.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 151.

qu'elle le mette⁵¹ ». Également chez Uguay, le corps devient un élément de prise de conscience : il s'agit du miroir de la mort, celui qui lui renvoie le reflet d'un court avenir et d'un destin inévitable : « La vie. Ce que c'est court, la vie. Pour moi. Je ne peux pas me déplacer avec ma marchette ad vitam aeternam. Je vais devoir entrer à l'hôpital⁵² ». Puisqu'elle n'est « plus sexy⁵³ » et ne peut plus s'exhiber en public, mieux vaut exposer l'intérieur et écrire avant de mourir. Celle qui dansait pour l'autre en montrant ses atouts physiques, écrit maintenant pour se laisser en héritage à un public avide d'intimité. Elle écrit pour léguer sa vision de la femme et du corps à une société qui subit les mêmes pressions qu'elle. À la lumière de cette image corporelle en décrépitude, un sentiment de perte et d'effacement de soi interpelle l'urgence d'écrire : « Je suis finie⁵⁴ ».

3.2 L'urgence d'écrire

Le temps est plus que compté pour l'auteure qui voit son corps dépérir de jour en jour. Avec l'intention de léguer son histoire et sa vie intime à ses proches et à ses lecteurs, Vickie Gendreau est motivée par l'inévitable perte de soi. Paradoxalement, écrire devient pratiquement vital puisqu'elle ne peut se résoudre à quitter ce monde avant d'avoir légué de façon littéraire une partie de son être. Comme le mentionne Hovington concernant les romans d'Arcan, l'écrivain de testament littéraire se trouve confronté à « l'insuffisance du langage⁵⁵ » pour attester de son

⁵¹ *Drama Queens*, p. 88.

⁵² *Ibid.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁵ Marie-Michelle Hovington, *op. cit.*, p. 100.

expérience, mais la mort devient pour lui une force créatrice nécessaire⁵⁶. La prise du lecteur en témoin et l'exposition de la conscience d'écriture sont deux marqueurs qui dévoilent la nécessité du legs social chez Gendreau.

3.2.1 Lecteur comme légataire

Le lecteur est une « construction imaginaire », un « reflet de situations réelles⁵⁷ » fictionnalisé à la façon de l'auteur. Il est sans contredit nécessaire à l'auteur puisque sans lui, l'œuvre perd totalement son sens. Vickie Gendreau a la particularité de prendre le lecteur à témoin et de l'inclure totalement dans son œuvre. Non seulement elle imagine ce lecteur type, mais elle s'adresse à lui, lui demande son avis, en prend soin et lui donne le pouvoir d'action. Ces interpellations au lecteur sont intrinsèquement liées à la condition de Gendreau. Ayant besoin de s'exprimer rapidement puisque le temps est compté, son lecteur devient une oreille attentive, l'ami toujours présent, mais discret, bref un confident de choix.

Pour Gendreau, le lecteur est une figure imaginaire et fantasmée, mais qui prend part au réel du récit. Elle le considère entièrement et lui accorde beaucoup de place, mais toujours en précisant qu'il n'est qu'une représentation, un concept : « Je vais continuer à faire des choses. Je vais même en faire spécialement pour et avec toi. Juste pour toi, les mains. Oui, toi et tes prolongements mystérieux, lecteur. Je dis “ mystérieux ”, parce que tu finis toi aussi par être un

⁵⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷ Sylvie Ducas, « L'invention du lecteur au cœur de la construction auctoriale contemporaine », *Études littéraires*, 2010, vol. 41, n° 2, p. 110.

concept. On ne sait pas qui tu pourrais être dans cent ans. On sait juste que tu vas avoir des mains et, encore là, ce n'est pas obligé⁵⁸ ». Sans savoir exactement à qui elle s'adresse, l'auteure intègre complètement le lecteur dans son œuvre, sachant très bien qu'il demeure une représentation, une simple éventualité. Gendreau ne cesse de l'interpeller tout au long de ses œuvres afin qu'il se sente impliqué, lié à l'histoire et qu'il prenne conscience de son mandat de légataire. Le principal rôle de la fiction, qui est d'activer l'émotion du lecteur⁵⁹, est entièrement rempli par les interpellations de Gendreau. Elle suppose même des réactions et des commentaires internes que l'éventuel lecteur se fera : « Tu prends le livre entre tes mains et tu te dis “ Ah, / tiens, quelqu'un d'autre que moi “, mais ce / quelqu'un d'autre n'en finit plus de te solliciter, / ça peut être gossant. / Pose le livre. / Allez. Pose-le. / Je m'excuse. / Reprends-le. / Reprenons⁶⁰ ». La narratrice lui donne des ordres et éprouve rapidement des remords. Ainsi, nous constatons qu'une relation tangible de confiance et de bienveillance se crée entre le lecteur fictif et l'auteure-narratrice afin de favoriser la transmission de l'héritage.

Bien qu'il soit fictif, le lecteur est cher à l'auteure puisque c'est en quelque sorte lui qui donne vie à son œuvre. La jeune écrivaine se préoccupe de lui et de la perception qu'il entretiendra d'elle et de ses romans. Par exemple, elle le questionne à quelques reprises afin de valider son appréciation : « Es-tu fâché ? / Te sens-tu dupé ? / Es-tu écoeuré d'entendre parler de ma maladie ? / As-tu lu mon autre livre ? / Le sais-tu, que j'ai le cancer ? / Tu trouves ça lourd, han ?⁶¹ ». Le lecteur est constamment en lien avec l'auteure, amené à découvrir sa vie de façon intime. On le rend actif grâce à des procédés d'interpellation, d'intégration et de questionnement qui font en

⁵⁸ *Drama Queens*, p. 57.

⁵⁹ Marie Bornand, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰ *Drama Queens*, p. 113.

⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

sorte qu'il prend la fonction de légataire. Pour que l'héritage puisse se transmettre, la présence de l'autre est essentielle. Ainsi, le lecteur devient nécessaire au legs de Gendreau puisqu'en imaginant sa participation, il contribue à sa prise de parole, l'écoute fictivement et l'encourage à poursuivre son récit, son héritage. Une relation intime d'amitié, puisqu'elle l'appelle « ami lecteur », les lie et les rend interdépendants. Si le lecteur n'est pas sollicité, l'aveu et le récit de soi ont peine à être transmis. Vickie prend soin de son lecteur et s'assure de sa pérennité. Elle le complimente et l'encourage à poursuivre sa lecture en lui donnant l'impression qu'il est important : « Mais je tiens à te dire que tu es beau, lecteur, que tu es belle, lectrice. Je suis fine de même⁶² ». En l'accrochant et en l'interpellant directement, le lecteur devient « porteur d'histoire⁶³ », comme le soutient Wieviorka, puisqu'il prend à son tour le rôle de témoin. Elle l'oblige à « regarder pour voir⁶⁴ » ce qu'a été sa vie et à en saisir l'importance : « Mais ce livre, je ne l'écris pas pour lui. Je l'écris pour toi [lecteur]. Tu l'as acheté avec ton argent, ce livre. Je t'appartiens. Toute ma vie entre tes mains. Tes mains⁶⁵ ». Par une mise en abyme, elle l'invite donc à regarder ce qu'elle donne à voir, lui demandant par le fait même d'être légataire du récit de sa vie unique et passeur de mémoire sociale. En exposant sa réalité, Vickie Gendreau invite la société à vivre l'expérience d'une intimité avec la maladie, la souffrance et la mort et la conjure d'en devenir héritière.

Considérant la situation de santé de l'auteure, il semble évident que la présence du lecteur dans *Drama Queens* et *Testament* a pour fonction de briser la solitude. En utilisant la figure fictive du lecteur, Gendreau s'oblige à communiquer avec quelqu'un et à penser son texte comme étant lu. Il ne s'agit plus seulement d'écrire pour soi pour se libérer, mais plutôt d'écrire pour l'autre, de

⁶² *Testament*, p. 82.

⁶³ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ Anne Martine Parent, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁵ *Drama Queens*, p. 133.

façon consciente. Elle contre sa propre déréliction en créant une association sociale. L'addition de *je* et de *tu* crée un *nous* global qui non seulement inclut l'auteure, mais toute la communauté québécoise. Le rôle du témoin étant de « faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire⁶⁶ », Gendreau s'assure de la transmission de son expérience en engageant la construction d'un espace référentiel commun. C'est entre autres grâce à l'onomastique et à l'interpellation du lecteur que cet univers se crée. Le lecteur se sent directement concerné par l'histoire qu'il a sous les yeux et se laisse plus facilement porter dans l'intimité de l'auteure lorsqu'il partage des références sociales. L'intention est d'éveiller chez le lecteur des images, des lieux, des pensées et des repères communs, créant un sentiment de solidarité afin de suggérer une zone de confort et de confiance qui permet à l'auteure de s'exprimer aisément et au lecteur de se laisser porter par le récit. Gendreau s'assure donc de cette façon de ne pas être oubliée par la société puisqu'elle s'y impose en s'appropriant le lecteur. Même dans ses aspects les moins reluisants, elle crée une association afin d'appartenir à un groupe : « Je suis une fille conne. / Tu es une fille conne. / Nous sommes des filles connes⁶⁷ ». Consciente de sa solitude, Vickie s'allie volontairement aux autres, qu'ils soient réels ou virtuels. La construction des liens relationnels aide l'auteure à se sentir moins seule, à se décentraliser et à justifier son travail : « J'écris un roman. / Tu le lis. / Nous sommes en relation. / Je dois raconter des choses-chocs. / Je dois te garder en haleine. / Je dois te fendre le cœur en deux⁶⁸ ». Le simple lien auteur-lecteur est suffisant pour donner l'impression d'être entourée, soutenue et écoutée. Gendreau sent qu'elle a le devoir de se raconter tout en touchant son public. Elle comprend et explicite clairement la responsabilité sociale qu'une lecture de son œuvre engendre puisqu'elle anticipe les attentes de son lectorat.

⁶⁶ Marie Bornand, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁷ *Drama Queens*, p. 68.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

3.2.2 Conscience d'écriture

L'écriture est une façon pour Vickie Gendreau de se sentir en vie et de s'inscrire dans une société bien précise. En verbalisant ses méthodes ou ses habitudes d'écriture, Vickie offre au lecteur ce qui d'ordinaire est gardé pour soi. Elle présente dans *Drama Queens* et *Testament* une conscience d'écriture qui non seulement est intéressante d'un point de vue stylistique, mais qui permet aussi à l'auteur de s'autoédifier en tant qu'écrivaine. La mise en abyme de l'écriture donne l'occasion de justifier des choix, de s'inscrire dans un courant et de partager son opinion, ses idées et ses pensées liées à littérature : « Je dis tout ce que je pense ces temps-ci. J'ai pas de filtre. La littérature, elle trouve ça ben correct⁶⁹ ». Gendreau utilise la littérature pour parler de littérature, certaine de toucher les plus intéressés et les plus concernés. L'écriture permet à l'auteure de se situer artistiquement par rapport aux autres, de s'inclure dans une communauté qu'elle juge parfois insatisfaisante :

Je suis cette littérature punk, androgyne, animale. [...] Je contemple la scène de poésie performance et mon regard s'égaré dans les détails. [...] Toujours à me faire fourrer dans la tête avec des crayons. Silicone love, la fiction, le mensonge. Tout avaler. Tout ravalier. J'aimerais pouvoir faire le montage de leur petit show et couper tout ce que je viens de voir sur la scène. Les petits poètes simulent l'orgasme, collés sur le micro, onomatopées de circonstance. Je n'en suis pas à un orgasme près. Dos à dos, face à face, donnez-vous la main et changez de place. J'ai les idées pleines de seringues. La porte de la librairie s'entrouvre. Montréal saigne et moi j'écris avec son sang. Ce texte, ce n'est pas du Seven Up pour l'âme en manque de bulles. C'est de la grappa pour un coeur au seuil du coma éthylique⁷⁰.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁰ *Testament*, p. 117-118.

Non impressionnée par la scène poétique actuelle, Gendreau s'insère dans ce groupe culturel et se met en valeur. Le regard qu'elle porte sur la littérature montréalaise n'est pas édifiant. Toutefois, il devient une inspiration, un facteur de motivation. Désirant faire mieux, puisqu'elle a un vécu que plusieurs n'ont pas, elle s'inspire des failles pour faire son art. Elle met de l'avant la consistance de son travail en le comparant à d'autres étant plus légers, caractéristique à laquelle elle n'adhère pas.

La conscience d'écriture qu'elle présente met en lumière l'explosion et la diversité de son style. Vickie Gendreau étale directement sur papier ses pensées les plus brutes qui aident le lecteur à comprendre son processus d'écriture. Par exemple, lorsqu'elle mentionne que son dégoût pour Stanislas lui « donne envie d'écrire en 200 %⁷¹ » ou qu'elle est « rendue à commencer le Document 81 dans Word », mais qu'elle n'a « toujours pas l'impression d'avoir tout dit⁷² » ou bien encore qu'elle promet qu'elle va désormais faire de « petits paragraphes⁷³ », c'est l'aspect pratique de son art qui est mis de l'avant. Ainsi, la *magie* de la littérature se brise pour rappeler au lecteur tout le travail concret et quotidien que demande l'écriture. Il s'agit aussi d'un moyen de partager sa réalité, d'inclure le lecteur à son œuvre et de rendre l'écriture et la littérature plus accessibles. Un effet de présence, d'instantanéité et d'immédiat se fait parfois sentir dans ces passages qui révèlent de façon assumée les dessous de la tâche de scripte : « Why am I here ? Mise en abyme, jargon wagon, un texte qui raconte ce qui se passe juste devant tes yeux, juste sous tes épaules⁷⁴ ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷² *Drama Queens*, p. 181.

⁷³ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

À la fois une interpellation au lecteur et une constatation lucide, cet extrait fournit des pistes d'interprétation et de lecture. En qualifiant et critiquant elle-même ses textes, ses phrases et ses passages, l'auteure met en lumière les procédés stylistiques qu'elle utilise : « La jugulaire inopinée pulse. Adjectif fancy suivi de verbe dont j'ignore la signification. Je suis cute, n'oublie pas⁷⁵ ». Elle attire l'attention sur le non-sens de ce qu'elle écrit parfois, forcée d'adhérer à une esthétique contemporaine, et accentue l'effet d'immédiateté du texte. Nous assistons donc aux réflexions premières de l'auteure ; brutes, sans censure et dépourvues d'orgueil. Or, il ne s'agit pas seulement d'attirer l'œil sur des aspects négatifs du texte, mais plutôt de faire ressortir le travail stylistique et esthétique. Dans ses commentaires et la mise en abyme de son écriture, nous entendons parfois une critique du courant littéraire. Par exemple, c'est avec ironie que Vickie commente son poème dans son poème : « un poème / illisible / un mot par ligne⁷⁶ ». L'utilisation du mot *illisible* dans l'extrait précédent souligne le caractère hermétique et parfois peu accessible de la littérature. Tout en utilisant elle-même ces procédés, elle critique les méthodes et procédés actuels qui sont utilisés au profit de la perte de sens. Une poésie qui s'épure jusqu'à en perdre son sens.

Puisque « chaque phrase est un festin⁷⁷ », l'écriture a parfois une portée thérapeutique pour l'auteure. La fiction lui a été « prescrit[e]⁷⁸ » afin de sortir avec son lecteur d'un quotidien banal sans saveur et de laisser place à l'imagination. Une sensation de libération est présente dans certains passages loufoques et pétillants qui relèvent les dessous de son écriture. Expliciter des sentiments par rapport à son écriture libère nécessairement l'esprit : « J'ai écrit des textes dont j'ai

⁷⁵ *Testament*, p. 51.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁷ *Drama Queens*, p. 72.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

honte ce matin. J'ai toujours honte d'avoir écrit intoxiquée. Mes textes de fée, je les cache. J'en ai honte⁷⁹ ». L'écriture en autoposition amalgamée à l'expression de la conscience d'écriture permet de montrer les difficultés d'être auteure. Pour Gendreau, être écrivaine est parfois *essoufflant* puisque « tout ce que tu penses, tu l'écris⁸⁰ » et parfois « c'est plate, écrire » parce que « tu pues toute seule dans ton coin⁸¹ ». Exposer à tous les difficultés du métier rend cette passion vivante, accessible et réelle. Même si toutes les technologies abondent, l'écriture reste un combat contre soi qui entraîne parfois un sentiment de solitude. Toutefois, même si écrire implique de grands défis, Vickie a encore tant à dire. Elle souhaite se démarquer de ses confrères en persévérant et contrer l'effet de solitude en comblant les attentes de ses lecteurs, tout comme Uguay a su le faire jusqu'au tout dernier jour de sa vie⁸². Elle s'astreint donc au devoir de léguer et de laisser en héritage les traces de son parcours personnel et littéraire pour marquer la société.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

⁸² Stéphan Kovacs, « Introduction », dans Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 7-14.

CONCLUSION

Dans l'inquiétude de la mort, l'écriture est une façon de valider sa présence, de comprendre soi-même son chemin et de s'assurer d'avoir bel et bien existé. Ébranlée au plus profond de son être, Vickie Gendreau tente dans *Testament* et *Drama Queens* de comprendre sa propre identité en faisant son autoportrait dans celui de la société. La création devient une façon de s'autoériger en faisant valoir ses compétences, ses connaissances et son vécu. Se raconter et être le témoin de sa propre vie font partie du processus *d'autoaffection* proposé par Michel Henry¹ qui vise à se donner à soi-même une présence pour se réconforter de l'incertitude d'être qui nous sommes, et d'être tout simplement dans le monde. Nulle autre pensée que celle de Mallarmé résume mieux l'univers de la défunte auteure : « Écrire, c'est s'affirmer soi-même parce qu'il demeure une incertitude² ». Le talent de Vickie Gendreau lui a permis de transposer la singularité de sa vie dans ses œuvres afin de se comprendre, de se démarquer et d'offrir aux lecteurs une expérience de lecture des plus complète.

À la lumière du courant postmoderne et des valeurs véhiculées dans la société actuelle, nous avons montré, par l'analyse de *Testament* et *Drama Queens*, que l'autofiction et l'écriture testamentaire sont des procédés qui non seulement permettent de parler de soi, mais aussi de la

¹ Michel Henry, *Phénoménologie de la vie et de la subjectivité*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 183 p.

² Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal, éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 480.

société qui nous construit. Bien que le genre *roman* soit inscrit sur la page couverture de *Testament* et de *Drama Queens*, plusieurs éléments constitutifs de ces œuvres nous ont amenée à observer qu'il ne s'agit pas d'une forme commune de roman, mais bien d'une autofiction (dont les parts autobiographique et fictionnelle sont distinctes) laquelle hybridée à l'écriture testamentaire favorise le legs social et individuel de l'auteure.

Notre travail a permis de constater que Gendreau s'inscrit dans un mouvement d'écriture féminine proposé dans une approche autofictionnelle. Le culte du corps et la difficulté d'être femme dans la société actuelle sont des thèmes récurrents, de moins en moins tabous et traités avec violence³, comme ont pu le démontrer les œuvres d'Arcan et de Gendreau. Effectivement, les pressions sociales et la modification des valeurs fondamentales emprisonnent les femmes dans des apparences et une corporalité qui semblent être néfastes. L'évolution du rapport à la sexualité arrivé avec la libération de la femme a mené les auteures à exhiber franchement et ouvertement les pressions, les souffrances et les déceptions liées à la vie sexuelle qui perd sa sensualité et sa beauté au profit d'une performance commandée par les médias. Le récit de Gendreau concernant les revers de la danse et de la prostitution a mis de l'avant son besoin criant de se raconter pour se libérer d'un poids immense. En s'adressant à un lectorat du 21^e siècle assoiffé d'intimité, de vérité et d'intensité, Gendreau a dû faire face à la machine médiatique. L'étude de la réception critique de l'œuvre de Gendreau a révélé deux types de lectorats différents : un dit *de masse* qui a été attiré par la vie et le vécu de l'auteure et l'autre qui a plutôt reconnu la singularité et la puissance littéraire.

³ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.

Ayant tous pour principale fonction de transmettre la vision du monde personnelle de l'auteur, les genres de l'écriture en autoposition se distinguent les uns des autres par de fines limites qui sont discutables. Toujours en prenant assise sur la définition de départ de Philippe Lejeune, nous avons remarqué l'évolution du concept d'autobiographie qui, au fil du temps, a tout de même conservé ses principales caractéristiques, soient la nécessité du pacte autobiographique assuré par l'onomastique⁴. Cependant, le concept de vérité pose, de façon générale, de nombreux problèmes puisque pour certains, dont Forest, Mattussi et Darrieusecq, les souvenirs, l'interprétation et les sentiments sont des facteurs d'influence. La définition de l'autobiographie de Georges Gusdorf⁵ considère ces nuances, mais accorde davantage d'importance à l'approche interne que le sujet doit prendre pour aborder des sentiments ou événements de sa vie.

Genre particulièrement présent au 21^e siècle⁶ et prisé par de nombreuses auteures québécoises féminines, dont Nelly Arcan, l'autofiction se présente comme l'amalgame du récit personnel et de la fiction qui permet de mettre l'indicible en mot, d'adopter une posture fictive pour traiter de sujet réel. Considérant ce fait, nous avons montré, en appliquant à *Testament* et *Drama Queens* les différentes définitions et approches théoriques, que l'œuvre de Gendreau est bel et bien une autofiction. Effectivement, ces œuvres présentent l'autofiction autant dans le contenu que dans la forme puisque l'auteure s'invente une existence tout en conservant son identité propre, comme le soutiennent Genette et Colonna. Gendreau, comme Arcan, a modelé son image littéraire et sociale par le biais de la fictionnalisation de soi, en prenant soin de créer des « effets de vie⁷ », procédé relevé par Darrieusecq pour constituer la vraisemblance du récit.

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

⁵ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi : lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.

⁶ Patricia Smart, *op. cit.*

⁷ Marie Darrieusecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 1996, n ° 107, p. 369-380.

De plus, grâce à la complémentarité de l'écriture testamentaire, l'autofiction dans *Testament et Drama Queens* permet à Gendreau de créer un héritage littéraire en s'offrant à l'histoire. Ayant pour fonction de faire le deuil de soi et de sa vie, l'écriture testamentaire, bien présente dans les œuvres de Gendreau, se révèle comme étant salvatrice et libératrice pour l'auteure⁸. Elle atténue la perte de soi et donne l'occasion, par le biais de l'écriture, de prendre conscience de la vie passée et de la mort à venir. Écrire à l'aube de la mort donne l'occasion à Gendreau de s'autodéfinir, de léguer et de prendre, pour une dernière fois, le contrôle de son image, tout comme Marie Uguay l'a fait précédemment, mais plutôt sous forme de journal. Le legs, qui est toujours un acte social et collectif même s'il est fait par l'entremise d'un *je*, caractérise ainsi l'œuvre puisque malgré les différentes façons que la jeune auteure prend pour y parvenir, Gendreau transmet un héritage inestimable à ses proches, mais aussi aux lecteurs qui se retrouvent nez à nez avec le portrait d'une vie extravagante et celui d'une société parfois peu reluisante. Par ses écrits, Vickie Gendreau marque les mémoires en imposant ses souvenirs personnels et collectifs. Comme le mentionne Alexie André Bélisle : « l'écriture d'un testament permet souvent de répondre à une crainte ; l'auteur s'assure par le testament d'être entendu et rappelé à la mémoire des vivants par la présence de cet écrit. Vickie livre un testament en partie afin de s'inscrire dans l'avenir⁹ ». La charge émotive sous-jacente à l'écriture testamentaire biaise par moment la véracité des propos de Gendreau, mais n'abolit pas néanmoins l'authenticité de son discours, élément d'ailleurs recherché par le lecteur.

⁸ Isabelle Décarie, *Thanatographie : écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Ph. D. (Arts et sciences), Montréal, Université de Montréal, 2000, 374 p.

⁹ Alexie André Bélisle, *La réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique dans Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 34.

Nous avons exposé au chapitre deux comment Vickie Gendreau se présente dans ses œuvres afin de léguer sa vision du monde et son expérience de vie dans une approche des plus subjective. Le *je* s'articule dans une dichotomie qui s'avère nécessaire au legs total de soi. Ainsi, le *moi* autobiographique met l'auteure à nu en exposant des faits, des pensées et des sentiments réels et vécus. La voix subjective et authentique de l'auteure s'entend par le récit d'événements véridiques et vérifiables dans des lieux référentiels. L'onomastique y est utilisée pour valider et corroborer l'identité de Vickie Gendreau à travers une cohérence temporelle et spatiale. Pour sa part, l'unité identitaire fictionnelle de l'auteure se traduit plutôt par la fantaisie, l'imagination et la création qui servent à l'extrapolation de situations vraisemblables. Toutefois, bien que la fiction constitue une large part de l'œuvre de Gendreau, certains indices textuels permettent de dire qu'il s'agit toujours d'un *je* référentiel se rapportant à l'auteure. La fiction, par la transgression des limites, l'accès aux souvenirs et l'alternance des postures focales, a permis le libre dévoilement. La fonction de protection¹⁰ qu'occupe la fiction libère l'auteure des pressions sociales et de la peur du jugement et l'incite à se livrer plus intimement sans s'autocensurer. L'impression du récit de vie dans *Testament* et *Drama Queens* est donnée par l'addition des aspects autobiographiques et fictionnels. Pour qu'ils s'homogénéisent, des procédés unificateurs ont été observés.

C'est donc par l'amalgame des pactes référentiels et fictionnels, l'imposition de la langue québécoise et l'exposition de la transparence intérieure que les éléments biographiques et fictionnels s'unissent, pour construire l'entière représentation de Vickie Gendreau qui s'offre à ses lecteurs. Le *vrai* soi est donc constitué de l'ensemble des représentations où la multiplicité crée

¹⁰ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, 2007, 152 p.

l'individualité. De cette façon, l'autofiction rend possible la transmission de l'héritage.

Si le chapitre deux nous a donné l'occasion de comprendre l'aspect individuel et subjectif de l'œuvre de Gendreau, le chapitre trois s'est penché sur le rapport objectif et collectif de l'auteure à la société. Avec l'intention de vaincre l'oubli éventuel, Gendreau s'inscrit dans la société de plusieurs façons. Nous avons remarqué que les filiations littéraires et sociales présentées dans *Testament* et *Drama Queens* permettent, entre autres, de reconstruire la genèse sociale et culturelle de l'auteure et d'ainsi partager au lecteur sa vision, ses représentations et ses souvenirs collectifs. L'imminence de la présence des noms propres, qu'ils soient déformés ou gardés intacts, témoigne aussi de l'importance qui est accordée à l'autre. Le besoin de se souvenir de soi, mais surtout de l'Autre constitue le pilier de ces œuvres postmodernes où la mémoire est centrale.

Aussi, cette mémoire collective est alourdie par le poids de l'histoire des femmes au Québec. Loin d'être affranchie du regard et de la pensée de l'autre, Gendreau voit son corps devenir objet de souffrance à la fois physique et psychologique. Même si la condition de la femme contemporaine a fait de larges progrès, l'apparence physique, le rapport à la sexualité et au corps demeurent des sujets viscéraux et douloureux chez les auteures. En partageant son vécu lourdement empreint des pressions sociales face à la gent féminine, Gendreau dénonce cette idéologie grandissante et souligne la souffrance d'être une femme. Puisque son rapport au temps se trouve considérablement modifié, l'urgence d'écrire et de se raconter devient un moyen de rester en vie. Nous avons constaté que la prise du lecteur en témoin sert à briser la solitude et à consolider la transmission de l'héritage social. Gendreau s'assure donc de sa pérennité en favorisant la création d'une relation fictive avec le lecteur. Se sentant directement concerné par le récit puisqu'il

y figure, celui qui lit sera touché et sensibilisé par les propos et transmettra à son tour son expérience de lecture. La mémoire de Gendreau se perpétue puisqu'elle s'autorise à transformer son lecteur en légataire de façon à ce que son passage marque fermement la collectivité.

Finalement, ce travail de recherche a validé les hypothèses de départ qui voulaient dans un premier temps que le legs individuel soit issu de l'autofiction et dans un deuxième temps, que l'écriture testamentaire permette aussi le legs social. L'intention de ces œuvres de perpétuer la mémoire a été largement atteinte. D'une part, Gendreau touche le lecteur en s'ouvrant complètement et en livrant avec franchise les particularités de sa vie unique et d'autre part, elle propose au lecteur de regarder sa propre société. Tout bonnement, elle l'oblige à la remémoration et la constatation d'une réalité commune. L'expression de soi en autoreprésentation ne donne pas seulement à voir un individu, mais plutôt une collectivité, un ensemble qui est uni par une mémoire commune et essentielle à chacun¹¹. Vickie Gendreau a donc réussi à nous montrer qui elle était, mais surtout qui nous sommes, femmes et peuple québécois, afin de marquer la mémoire collective, sociale et culturelle. À la question *Pourquoi se raconter à l'aube de la mort ?*, nous avons répondu : pour enrichir la mémoire des autres. L'écriture autofictionnelle ayant une visée testamentaire ne peut se faire de façon narcissique. L'autre, la communauté et la société sont toujours le pilier et les éléments constitutifs principaux d'une individualité unique. À travers Vickie Gendreau, c'est une partie des femmes et du Québec qui s'exprime.

¹¹ Robert Major, « Pourquoi se raconter ? », *Voix et Images*, 1999, vol. 4, n° 2, p. 399-406, < <http://id.erudit.org/iderudit/201435ar> > (page consultée le 30 mars 2015).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

GENDREAU, Vickie, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 159 p.

GENDREAU, Vickie, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 190 p.

Sources secondaires

ANDRÉ BÉLISLE, Alexie, *La réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique dans Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2016, 112 p.

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2002, 186 p.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, dir., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 806 p.

ARSENAULT, Mathieu, « Lecture publique du prochain livre de Vickie Gendreau », *Doctorak*, 27 avril 2013, < <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/04/lecture-publique-du-prochain-livre-de.html> > (page consultée le 8 mars 2015).

AUDET, René, GEFEN, Alexandre, *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, 435 p.

AUTHIER, Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, 284 p.

BAUDELLE, Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft, Hans-Jürgen Lüsebrink, dir., *Vie en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 43-70.

BAUDELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 304 p.

- BENOIT, Éric, « Dans les fragments d'un miroir en éclats : l'autobiographie, entre prose et poésie », dans Michel Braud et Valéry Hugotte, dir., *L'irressemblance : poésie et autobiographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités, 24 », 2007, p. 21-36.
- BERTHOLD, Étienne, *Mondialisation et cultures : regards croisés de la relève sur le Québec*, Québec, Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 2007, 216 p.
- BERTRAND, Julianne, *Fiction et autobiographie chez J. Boissard : une histoire, deux récits*, M. A. (Arts), Montréal, Université McGill, 2002, 101 p.
- BESSETTE, Ariane, *L'interaction du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, M. A. (Arts), Montréal, Université Concordia, 2010, 125 p.
- BLANCHETTE, Sylvie, « Testament », *Les libraires*, 2014, n° 73, < <http://revue.leslibraires.ca/nos-libraires-craquent/litterature-quebecoise/testament> > (page consultée le 3 septembre 2015).
- BLANCHOT, Maurice, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002, 24 p.
- BORDUAS, Paul-Émile, *et alii*, « Refus global », dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, 155 p.
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de la langue française, 1945-2000*, Genève, Éditions Droz, 2004, 252 p.
- CHAREST, Gilles, *Les livres des sacres et des blasphèmes québécois*, Montréal, L'Aurore, 1974, 123 p.
- CHELEBOURG, Christian, MARTENS, David et WATTHEE-DELMOTE, Myriam, dir., *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires, 18^e-21^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, 235 p.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, 261 p.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, 310 p.
- COLLINS, Maxime, *Autobiographie, autofiction et « Roman du Je » suivi de Comme si de rien n'était*, M. A. (Lettres), Montréal, Université McGill, 2010, 115 p.
- COLONNA, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Ph. D., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, tome 1, 368 p.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 1996, n° 107, p. 369-380.

DE BEAUVOIR, Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, 480 p.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies : écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Ph. D. (Arts et sciences), Montréal, Université de Montréal, 2000, 374 p.

DECHALONGE, Florence, *Énonciation et spatialité : le récit de fiction, 19^e-21^e siècles*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Lille 3, coll. « travaux et recherches », 2013, 190 p.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 221 p.

DELVAUX, Martine, LEBRUN Valérie, « Qui parle quand une femme parle ? », *Spirale*, 2014, n° 247, p. 46-48.

DEMERS, Bernard, « L'ultime manifeste », *Études littéraires*, 1986, vol. 19, n° 2, p. 119-126, < <http://id.erudit.org/iderudit/500760ar> > (page consultée le 7 avril 2015).

DEMERS, Dominique, *Chronique d'un cancer ordinaire : ma vie avec Igor*, Montréal, Québec Amérique, 2014, 192 p.

DION, Robert, FORTIER, Frances, HAVERCROFT, Barbara, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, dir., *Vie en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie*, Québec, Nota Bene, 2007, 591 p.

DIONNE, Charles, « Comment les médias parlent-ils de littérature ? », *Salon double*, < <http://salondouble.contemporain.info/article/comment-les-medias-parlent-ils-de-litterature> > (page consultée le 13 janvier 2016).

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, 1980, vol. 20, n° 3, p. 89-94.

DOUBROVSKY, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, 257 p.

DUCAS, Sylvie, « L'invention du lecteur au cœur de la construction auctoriale contemporaine », *Études littéraires*, 2010, vol. 41, n° 2, p. 105-117.

DUGAS, Marie-Claude, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2010, 116 p.

DULUDE, Sébastien, « Va voir ailleurs (j'y suis) : Vickie was here, 1^{ère} partie », *Zone Campus*, 3 septembre 2013, < <http://zonecampus.ca/blogue/?p=3492> > (page consultée le 22 novembre 2015).

DUPUIS, Gilles, « Le *Lais* (ou « Petit Testament ») de Ferron », *Spirale*, 2002, n° 186, p. 42-43.

DUPUIS, Gilles, « Nostalgie de la possibilité d'une insurrection », *Spirale*, 2015, n° 253, p. 34-35.

ERNAUX, Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 128 p.

FOREST, Philippe, *Le roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, 89 p.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007, 302 p.

FOUCAULT, Michel, *L'origine de l'herméneutique de soi*, conférences prononcées à Dartmouth College (1980), Paris, Édition VRIN, coll. « Philosophie du présent », 2013, 155 p.

FRAISSE, Paul, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec, 1970-2010 : des nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, Ph. D., Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, tome 1, 2013, 401 p.

FRÉDÉRICK, Hélène, « Adieux contraires », *Les cousins de personne*, novembre 2012, n° 1, < <http://www.cousinsdepersonne.com/2012/11/adieux-contraires/> > (page consultée le 20 août 2015).

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 339 p.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, 2011, n° 97, p. 11-24, < <http://id.erudit.org/iderudit/1009126ar> > (page consultée le 9 février 2015).

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 393 p.

GAUVIN, Lise, « Écrire en français : le choix linguistique », Actes du forum *L'écrivain dans l'espace francophone : langue, médiation, édition et droit d'auteur*, Société des gens de lettres, 27 et 28 mars 2006, < www.sgdj.org > (page consultée le 9 décembre 2015).

GEFEN, Alexandre, « La fiction : définition(s) », *Fabula*, 24 mai 2007, < [http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%26acute%3Bfinition\(s\)](http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%26acute%3Bfinition(s)) > (page consultée le 3 janvier 2017).

GENDREAU, Vickie, à l'émission de Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, Radio-Canada, septembre 2012, < <http://www.tagtele.com/videos/voir/90146> > (page consultée le 5 mars 2015).

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 151 p.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi : lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.

GUY, Chantal, « Vickie Gendreau / *Testament* : comment vous dire adieu ? », *La Presse*, 14 septembre 2012, < <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201209/14/01-4574037-vickie-gendreautestament-comment-vous-dire-adieu.php> > (page consultée le 29 mars 2015).

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, 312 p.

HENRY, Michel, *Phénoménologie de la vie et de la subjectivité*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 183 p.

HOVINGTON, Marie-Michelle, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, M. A. (Lettres), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 120 p.

HUGLO, Marie-Pascale, « Marginalité de la parole ? : *Du mercure sous la langue* de Sylvain Trudel », dans Florence de Chalonge, dir., *Énonciation et spatialité : le récit de fiction 19^e-21^e siècles*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2013, 190 p.

HUGLO, Marie-Pascale, LEPIIK, Kimberley, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et Images*, 2010, vol. 37, n° 1, p. 27-44.

HUSTON, Nancy, *Bad Girl*, Montréal/Paris, Leméac/Actes sud, 2014, 265 p.

JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, 488 p.

JONGY, Béatrice, KEIHAUER, Annette, dir., *Transmission/ héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, 285 p.

KOVACS, Stéphan, « Introduction », dans Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 331 p.

LABRÈCHE, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, 2003, 170 p.

LABRÈCHE, Marie-Sissi, *La brèche*, Montréal, Boréal, 2008, 117 p.

LANE-MERCIER, Gillian, « Les (af)liations contestées de la littérature anglo-qubécoise », *Tangence*, 2012, n° 98, p. 11-33.

LAURENS, Camille, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2011, 218 p.

LAURIN, Danielle, « L'écriture et la mort, l'écriture ou la mort », *Le Devoir*, 29 septembre 2012, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/360182/l-ecriture-et-la-mort-l-ecriture-ou-la-mort> > (page consultée le 29 mars 2015).

LAURIN, Danielle, « En prendre plein la gueule », *Le Devoir*, 19 avril 2014, < www.ledevoir.com > (page consultée le 7 janvier 2016).

LAURIN, Danielle, « Lecture : *Drama Queens*, de Vickie Gendreau », *Elle Québec*, 11 juin 2016, < www.ellequebec.com > (page consultée le 3 décembre 2015).

LEBEL, Laurence, « Testament de Vickie Gendreau : imaginer sa mort sur quelques bouts de papier », *La bible urbaine*, 13 novembre 2012, < <http://www.labibleurbaine.com/litterature/testament-de-vickie-gendreau-imaginer-sa-mort-sur-quelques-bouts-de-papier/> > (page consultée le 24 août 2015).

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 1990, 330 p.

LECARME, Jacques, « L'autofiction, un mauvais genre ? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, dir., *Autofictions & Cie*, RITM, n° 6, Paris, Éditions Université de Paris X, 1993, p. 227-249.

LECARME, Jacques, LECARME-TABORNE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 313 p.

LEJEUNE, Philippe, « Autofiction & Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, dir., *Autofiction & Cie*, RITM, Paris, Université Paris X, 1993, p. 5-16.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, 346 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

LENGELLÉ, Claire-Hélène, *Réception critique de l'œuvre de Marie Uguay*, M. A. (Lettres françaises), Ottawa, Université d'Ottawa, 1998, 113 p.

MAJOR, Robert, « Pourquoi se raconter ? », *Voix et Images*, 1999, vol. 4, n° 2, p. 399-406, < <http://id.erudit.org/iderudit/201435ar> > (page consultée le 30 mars 2015).

MALLARMÉ, Stéphane, « Villiers de l'Isle-Adam », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal, éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, 1600 p.

MATTUSSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, 340 p.

MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 229 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

MICHAUD, Lucie, *L'ailleurs lu par l'ici : lecture de L'Outre-vie de Marie Uguay*, M. A. (Études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1989, 137 p.

MICHAUD-LAPOINTE, Alice, « Testament de Vickie Gendreau : l'urgence, le devoir, la promesse », *Les méconnus*, 20 septembre 2012, < <http://lesmeconnus.net/testament-de-vickie-gendreau-lurgence-le-devoir-la-promesse/> > (page consultée le 24 août 2015).

MICHINEAU, Stéphanie, « Autofiction : entre transgression et innovation », *Écritures Évolutives*, Toulouse, Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, juin 2010, p. 17-23, < <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/07/17/Stephanie-Michineau> > (page consultée le 10 février 2015).

NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Nantes, Le Passeur, 1992, 280 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, 2007, 152 p.

PARENT, Anne Martine, « Transmettre malgré tout », *Protée*, 2009, vol. 37, n° 2, p. 67-77.

PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 88-89.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Premiers mots, derniers mots », dans Philippe Lejeune, Michel Neyraut et alii, dir., *L'autobiographie : les rencontres psychanalytiques d'Aix-en Provence*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, 169 p.

RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, Éditions José Corti, 1999, 328 p.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1991, 424 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1991, 544 p.

RIOUX, Annie, BROUSSEAU, Simon, « Quand la littérature se souvient d'elle-même », *Temps zéro*, 2010, n° 3, < <http://tempszero.contemporain.info/document508> > (page consultée le 16 décembre 2015).

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, 231 p.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, 196 p.

ROUSSEAU, Christine, « Un genre qui s'affiche au Québec », *Le monde des livres*, 3 février 2011, < <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/02/03/Je-ne-veux-pas-mourir-seul-de-Gil-Courtemanche-%3A-un-genre-qui-s-affiche-au-Quebec> > (page consultée le 13 décembre 2015).

ROY, Bruno, « Les écritures du moi et la fiction », *Québec français*, hiver 2008, p. 78-79.

SAMOYAU, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. 128, 2001, 128 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, 224 p.

SAVOIE-BERNARD, Chloé, *Traverser l'immobile : le déplacement dans le Journal de Marie Uguay*, M. A. (Littérature de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2014, 115 p.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 2002, 352 p.
- SCHILTZ, Maude, *Ah shit, j'ai pogné le cancer*, Boucherville, De Mortagne, 2013, 400 p.
- SMART, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.
- STRARAM, Patrick, « Yolande Villemaire : *La vie en prose*, un bison ravi à l'écoute d'écritures », *Lettres québécoises*, 1981, n° 21, p. 38-39.
- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck (1959), 1988, 674 p.
- TÉTRAULT, Gabriel, *Inscriptions d'un legs littéraire : analyse comparatiste des inscriptions funéraire et amoureuse dans Premier Amour de Samuel Beckett*, M. A. (Littératures comparées), Montréal, Université de Montréal, 2015, 117 p.
- TREMBLAY, Élisabeth, *Tu vivras pour moi*, Boucherville, De Mortagne, 2013, 256 p.
- TREMBLAY, Mylène, « L'indécence autobiographique chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche ou comment ravir l'attention (la tension) du lecteur », *Voix plurielles*, 2007, vol. 2, n° 4, 11 p., < <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/492> > (page consultée le 15 mars 2015).
- TRÉPANIÉ, Anne, « L'héritage est une fiction intime », *Liberté*, 2011, vol. 53, n° 1, p. 49-54.
- UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 331 p.
- VIART, Dominique, « L'archéologie de soi dans la littérature contemporaine française : récits de filiation et fictions biographiques », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, dir., *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, 2007, p. 107-137.
- VOLANT, Éric, *Culture et mort volontaire : le suicide à travers les pays et les âges*, Montréal, Liber, 2006, 383 p.
- VOLANT, Éric, « Mourir pour vivre : le moi posthume », dans Éric Volant, dir., *Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés*, Montréal, Bellarmin, 1990, p. 121-160.
- WALL, Aimee, *Autofiction in Translation : Translating Vickie Gendreau's Testament*, M. A. (Translation Studies), Montreal, Concordia University, 2015, 157 p.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 2013, 187 p.